

Manuel B. Cossío

VOL 1

el greco



Editura Meridiane

El Greco

Înviată de
nos, Sivilă lui
Lulu
24 XII 1985

Biblioteca de artă

Biografii, Memorii, Eseuri,

MANUEL B. COSSÍO — *El Greco*

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

Manuel B. Cossío

el greco

Volumul I

Traducere de
GHEORGHE BALA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1985

În amintirea părinților mei
MANUEL B. COSSIO

PROLOG

Pentru specialiști, pentru amatori, pentru intelectuali, pentru pictorii și criticii moderni, pentru cei „moderniști” mai ales, personalitatea lui El Greco nu este, desigur, necunoscută. Grație entuziasmului acestora din urmă mai degrabă decât unor savante rațiuni istorice, opera pictorului iese acum din uitare sau din disprețul în care zăcea sub povara încă dominantă, a tradiției „academice” și a adeptilor „bunului gust”.

Dar marele public cosmopolit, care se perindă prin Luvru, prin Uffizi, prin National Gallery din Londra, mai ignoră încă pînă și existența lui Dominico Theotocópuli. Și nu este de mirare. Căci pentru ca să-l cunoști trebuie să vii în Spania și, pentru ca să-l contempli în întreaga lui splendoare, trebuie să treci porțile stîncosului oraș castilian în care s-a întruchipat spiritul său.

Fără îndoială că sînt mulți cei care le trec fără să-l fi văzut pe El Greco, și este și mai mare numărul celor — am putea spune chiar majoritatea — care au privit și nu l-au văzut; 5 căci, pentru a vedea, trebuie să știi să vezi, și

Pe copertă:

Sfînta familie (detaliu)
Spitalul San Juan Bautista,
Toledo

nici modernul ghid Spania din seria Bădeker, nici vechiul Handbook a lui Ford nu te învață să-l vezi pe El Greco.

Artistul nostru, cu excepția orașului Toledo, unde „fantasmele sale“, aidoma celor ale lui Rafael, după cum spune Carducci, „mai hoinăresc în serile senine“, nu este încă popular în Spania. Există oameni, firește, care știu ceva mai mult despre El Greco decât despre divinul „Sanzio“, dar la câți dintre ei nu li s-ar putea aplica relatarea ce urmează!

Acum câteva săptămîni, citind șpalturile catalogului ce însoțește acest studiu, a trebuit să verific o anumită dată și m-am dus în acest scop într-un sat. Este unul din acele sate cenusii castiliene, situate în apropiere de Madrid și de Toledo, la care poți ajunge pe un drum nisipos de călăreți, tivit de garduri vii pline de praf, adică unul dintre acele sate ce-și fac ariile chiar la intrare. Un castel în stil mudejar, dărăpănat, în care își ține paie, lemnele și oile cel mai bogat om din acel loc; un palat cu însemnele Regilor Catolici, și el dărăpănat și, de asemeni, vîndut unui bogătaș; vechea biserică, la pămînt, transformată acum în cimitir, iar zidurile groase, crăpate, ale unei mănăstiri de călugări augustini, în ocol pentru vite; câteva călugărițe bernardine, lihnite de foame și punînd nimburi de staniol agresivilor sfinți de lemn din secolul al XVII-lea. Vechea poveste: pe vremea lui Filip al II-lea, trei sute de perechi de vite, pe vremea lui Carol al III-lea, o sută; astăzi, doar treizeci sau patruzeci. Rămîne în picioare... stîlpul infamiei. Felinarul, cum îi spun aici, cu inconștient symbolism, cei mici, ca și cei mari.

Eu căutam un tablou ce fusese adăpostit în biserica parohială dărîmată, și m-am dus la preot.

— Nu cumpăr și nu vînd, i-am spus de îndată, ca de obicei, ca să-i risipesc orice bănuială.

— Nu mă lua pe ocolite, mi-a răspuns. Tocmai am văzut în ziar cele întîmplate, căci voiau să vîndă în capitală niște tablouri ale unui... chinez... sau ale unui... suedez.

N-am înțeles pe loc despre ce este vorba. Și a adăugat smerit:

— Da, în capela San José din Toledo. Cine ar fi crezut! Treizeci de ani din viața mea să țin slujbă acolo și, vezi dumneata, fără să-mi dau seama de valoarea acelor tablouri!

Să ne grăbim, deci, a binecuvînta dorința arzătoare, chiar dacă lipsită de măsură, dar cît se poate de lăudabilă, cu care noile generații literare citează în orice clipă și cu orice prilej pe „marele Theotocopoulos”; pentru că așa se scrie istoria, și așa va ajunge El Greco să intre în admirația poporului, să-i influențeze idealurile și să-i pătrundă în suflet.

La această operă de reabilitare vreau să contribuî și eu cu lucrarea mea. Eu am fost martor, nu cu mulți ani în urmă, indiferenței generale sau urii înverșunate față de El Greco. Dar am avut norocul de a mă educa în contemplarea plină de fervoare a celor mai mari opere ale sale și în mediul natural în care au fost plătuite. Riaño și Fernández Jiménez, cei doi maeștri cărora le păstrez o sfîntă amintire, m-au învățat să văd orașul Toledo, iar la Toledo, pe El Greco. În intimitatea cu asemenea
7 spirite — unul numai pătrundere ascuțită, cul-

turii solidă, dreaptă măsură și gust sigur, celălalt, o bogată sinteză de gândire și fantezie — își află această carte primele izvoare.

Nimic mai plăcut pentru mine decât să reamintesc aici cu venerație acele zile de tinerețe, acum depărtate, de continuă ucenicie prin Toledo, cu pasul domol și cu spiritul în continuă tensiune, scrutînd atent istoria și arta castiliană; acele seri liniștite în plantațiile de cimbbru de pe stîncile Virgen del Valle, trudind ca să descopăr intima întrepătrundere dintre artă și natura aceluia loc; acea masă din cafeneaua întunecoasă de la Revuelta, refugiu în serile reci, în jurul căreia răsunau aceleași teme; și acele meditații dintr-o casă retrasă de pe strada De los Algibes, unde cultura, sensibilitatea, talentul și grația unei femei de neuitat făceau să se îngemăneze, întocmai ca la Madrid, Granada și oriunde și-a avut sălașul, ceea ce era mai autentic național cu ceea ce aveau mai rafinat alte popoare, ca să creeze o ambianță de supremă aristocrație a spiritului, generos deschisă și oferită cu dărnicie tineretului, care a respirat aici în permanență aerul cel mai sănătos, influxurile cele mai educative pentru bucuria pură a frumuseții și ideala înnobilare a vieții.

În Institución libre de Enseñanza, căruia abia dacă posed ceva care să nu i se datorească într-o și mai mare măsură, trebuie căutate stimulentele ulterioare pentru realizarea acestei lucrări. De la „casa lui Riaño“ și prin intermediul tineretului care s-a format acolo, s-a instaurat în Institut dragostea pentru cultivarea istoriei artei; poate nota cea mai caracteristică a programului lui școlar, și chiar a influenței 8

lui educative în cultura națională, aceea — și de ce să n-o spunem deschis? — în care s-au anticipat cerințele pe care pedagogia avea să le formuleze, mai târziu, pe plan universal. În repetate cursuri de istorie a picturii, ținute întotdeauna la Prado, și în frecvente excursii prin Spania, cu elevi de toate vîrstele, au prins consistență, s-au limpezit și verificat cu încetul impresiile mele cu privire la Theotocópuli. De la elevii mei am învățat, cum adeverește și Talmudul, mai mult decît de la profesorii mei.

Eu îl socoteam pe El Greco, în 1866, „printre puținii mari pictori geniali ai școlii spaniole“, afirmînd că „însușirile sale ... îl influențaseră pe Velázquez mai mult decît oricare alt curent din timpul său“. Socoteam, în 1897, drept „capitală și hotărîtoare“ această influență și „imposibil de a-l concepe“ pe deplin pe cel din urmă fără cel dintîi, care, adăugam, „începe să fie considerat marele precursor ... părinte al impresionismului ...“. Timpul nu a făcut decît să clarifice și să încetățenească aceste aserțiuni.

Într-adevăr, cînd cel îndrăgostit de opera lui Velázquez părăsește în adîncă reculegere sala de la Prado destinată artistului, să facă bine și să se ducă la Toledo, la Escorial, la Illescas ... să caute în El Greco antecedente ale gloriosului don Diego; iar cînd recent îndrăgostitul de artă sau neofitul vor intra în muzeul Luxembourg, unul dornic de emoții proaspete, iar celălalt să deplîngă „apusul artei picturale“, fie că jură pe sala Caillebotte, fie că-și îndepărtează de la ea privirea scandalizați, le va folosi ca iluminare sau ca mîngîiere, chipul

aceluia care veșnic scandalizează, și care azi, în sfârșit, este omagiat de puțini cu un entuziasm conștient, și de mulți cu o idolatrie inconștientă, ca cel mai clarvăzător profet al spiritului și al formei artei contemporane.

Mai apropiat, deci, cu fiecare zi, de geniala singularitate a acestei figuri, mai pătruns de transcendența operei sale, atunci când editura George Bell and Sons, din Londra, m-a invitat să scriu despre Murillo, m-am aventurat oferindu-i acest tom, bucuros de consacrarea pe care El Greco urma s-o primească, apărind pentru prima oară în Seria marilor artiști plastici.

Printre ei va trăi de-a pururi, pentru faptul de a fi făcut tot atît de mult ca și cel mai bun leac ce „te face să trăiești“, dificila finalitate a artei „...care nu pretinde numai întruchipare — cum spune Jáuregui al nostru — ci viață și spirit...“ și astfel „sufletul și viața picturii — adaugă el — nu rezidă în culori frumoase și nici în alte materiale exterioare, ci în ceea ce are arta mai intim și în înțelegerea ei“.

Insemnările succinte și ocazionale ale unor scriitori contemporani cu pictorul, adunate ulterior în Vieți și Dicționare, de cărturari de mai târziu, constituie sursa comună a articolelor elaborate mereu în grabă și consacrate artistului în enciclopedii, în lucrările de referință și în istoriile generale ale picturii. În afară de acestea, pot fi citate unele studii moderne și valoroase, apărute fie în reviste de specialitate, fie în cărți de călătorii. De toate am căutat să mă folosesc în elaborarea acestei lucrări. În arhivele din Madrid, Toledo și Il- 10

lescas am găsit unele documente inedite referitoare la persoana artistului sau la unele contracte privind operele sale; din păcate însă ele aduc doar puține elemente la slaba cunoaștere, de pînă acum, a vieții sale intime. Pentru cea artistică, dispunem, din fericire, de pînzele sale, singura sursă valabilă. Din examinarea lor directă, reluată mereu, provin aprecierile mele, juste sau greșite.

Înțelegătoarei dărnicii a editorului i se datoresc numeroasele ilustrații care însoțesc textul. Și cum din el n-am vrut să fac decît o simplă carte, numai pentru studenți, prin ele s-au sacrificat, în favoarea abundenței în selectarea lor, alte criterii mai puțin importante, considerînd că esențială este cunoașterea artistului, nu numai prin reproducerile după tablourile sale ce se bucură de faimă, ci și printr-o cît mai mare varietate de lucrări, de natură să sugereze evoluția și toate etapele sale. În acest fel, există serii de reproduceri, cum sînt cele ale portretelor, din care credem că nu lipsește nici unul dintre cele cunoscute azi.

Catalogul se înfățișează doar ca o primă încercare și, deci, cu certitudinea de a fi incomplet. Cred că au mai rămas destule lucrări, de a căror urmă n-am reușit să dau; dar nu e de crezut că găsirea lor ar schimba substanțial părerea pe care cercetătorul, în baza tablourilor catalogate, și-o poate forma cu privire la creația artistului.

Mi-ar plăcea tare mult să fi reușit să-i schițez cel puțin, în acest volum, imaginea sub care apare acum pentru prima oară în public.

Dacă, în ciuda lipsurilor, el ar servi ca un rezumat a ceea ce s-a scris anterior despre pic-

tor și ca stimulent pentru a-i privi cu interes
pânzele, scopul încercării mele a fost atins; și
astfel putem aștepta ca cineva, cu o mină mai
sigură, să traseze într-o bună zi conștiinciosul
studiu pe care-l merită originala și fecunda
operă a lui El Greco.

San Victorio, 1 septembrie 1907

M.B.C.

Capitolul II

CEEĂ CE SE ȘTIE DESPRE VIAȚĂ LUI EL GRECO

Ultimele descoperiri. „Perseverența și norocul specialiștilor va putea face ca într-o bună zi să fie mai semnificativ să intitulezi acest capitol: *ceea ce se știe* decât *ceea ce nu se știe* din viața lui El Greco“. Așa se încheie capitolul I al primei ediții a cărții mele cu privire la artist¹. Iar perseverența și norocul unor cercetători² au făcut, într-adevăr, ca la puțini ani după ce au fost scrise aceste rânduri, titlul să trebuiască să fie schimbat. Din arhivele orașului Toledo au fost date la iveală multe documente inedite, unele direct, altele indirect legate de pictor; și deși numărul lor nu este proporțional cu cantitatea de știri pe care o aduc referitor la viața intimă a lui El Greco, importanța pe care ele o prezintă este suficientă pentru a justifica schimbarea amintită. Pentru aceasta ar fi de ajuns testamentul artistului, împreună cu și mai prețiosul inventar al bunurilor sale, care ne fac cunoscute familia, atelierul, biblioteca și intimitatea căminului din ultimele zile ale vieții sale, oferind o bază pentru a reconstitui caracterul și personalitatea artistului, chiar dacă s-ar face abstracție de identificarea locuinței, a mormântului, a datoriilor și creditelor sale, a noilor contracte de lucrări, și de datarea exactă a unora dintre ele, care

13 era incertă, printre ele figurînd, nici mai mult

nici mai puțin, decât în normintarea contelui de Orgaz.

Din arhiva cretană, aflată la Veneția, au ieșit la iveală documente foarte importante; datorită unuia dintre ele știm că Dominico Theotocopoulus se afla în 1566 la Candia, ceea ce ne face să credem că aceasta deplasează cu șase ani presupusa sosire a lui El Greco la Veneția și ne informează că El Greco, aflându-se încă la Candia, la cei douăzeci și cinci de ani ai săi, era deja cunoscut ca un „maistro“, întărindu-ne părerea că învățase să picteze în înfloritoarea școală de pictură din Creta. El Greco semnează, ca martor, un act notarial, la 6 iunie 1566, în felul următor: „Maistro Menegos Theotocopoulos sgourafos“.³

Fiind atât de prețios acest amănunt, după cum se poate observa, se cuvine totuși să afirmăm, spre a stimula noi cercetări, că mai rămân încă multe lucruri necunoscute din viața lui El Greco.

Nașterea. Viața și persoana lui constituiau, pînă acum cîțiva ani, un mister. Cercetările întreprinse în arhivele de la Toledo și Veneția au aruncat multă lumină asupra lor. Una din descoperiri a fost cea a anului nașterii sale⁴. În 1606 declară, într-un litigiu, că are 65 de ani. S-a născut deci în 1541.

Trebuie să ne limităm deocamdată la această declarație a lui El Greco, pînă ce se vor ivi noi dovezi care să înlocuiască mărturia cea mai peremptorie în această privință, adică actul de botez, deoarece, din nefericire, există puține șanse de a-l mai găsi, căci numele pictorului nu figurează în registrele bisericii parohiale aparținînd numeroasei comunități grecești din acea vreme de la Veneția⁵, deși a apărut recent⁶ în acea parte a arhivelor cretane ce a putut fi salvată și transportată la Veneția din cauza cuceririi turcești, survenită în 1669.

Singurele date, înainte de această descoperire, cu care s-ar putea stabili, numai cu oa-

recare aproximație, data nașterii artistului, erau: prima, cea oferită de Jusepe Martínez⁷, care, la o jumătate de secol după moartea lui El Greco, scria că „a sosit la o vîrstă înaintată“, din care deduce corect concluzia că pictorul a murit bătrîn. Cea de a doua, mărturisirea marelui miniaturist Giulio Clovio, asupra căruia El Greco făcuse în 1570, cînd a sosit la Roma, impresia unui *giovane*⁸. Cea de a treia este afirmația lui Palomino⁹ potrivit căreia El Greco a murit „cam pe la anul o mie șase sute douăzeci și cinci, și la vîrsta de șaptezeci și șapte de ani, deși alții spun că a murit mai bătrîn“. Această afirmație a lui Palomino prezintă puțină importanță, întrucît aceeași formulă concretă o folosește în majoritatea *Vieților* sale, și s-a văzut mai tîrziu cît de mult se înșelase în privința multora dintre ele, în cea a lui Velázquez și Murillo, ca să nu mai amintim de altele.

Moartea. În 1614, cu doi ani înaintea lui Cervantes, cu care s-a aflat într-o strictă contemporaneitate, a murit la Toledo Domingo Greco.

Prin autoritatea lui Palomino, care trebuie să fi calculat în mod greșit, deși s-a limitat s-o spună cu rezervă, s-a tot repetat că El Greco a murit în anul 1625; pînă cînd dl. arhivar Foradada a publicat în 1876 actul de deces al pictorului, ce se află la fila 332¹⁰, în *Registrul de înmormîntări al bisericii Santo Tomé, de la anul 1601 pînă la anul 1614*.

Documentul este atît de laconic, încît poate fi transcris aici în întregime, și chiar precedat de antecedentele necesare pentru înțelegerea lui perfectă. Glăsuiește astfel:

„fiica mea. La patru ale lunii April, anul una mie șase sute paisprezece a murit ma(ria) fiica / p(reotului) Ruiz de opt luni. a fost înmormîntată în S(anto) B(artolomé) / Sansoles a dat m(ănăstirea) Regală lumînări“.

„dominico greco. În șapte a murit dominico
15 greco n-a făcut / testam(ent). A primit împăr-

tăș(ania) a fost înmormântat în / S(anto) domingo el antiguo a dat lumînări“.

Actul nu poate spune mai mult în mai puține cuvinte. El pare să ne spulbere speranța legitimă de a fi putut găsi în testamentul său dezvăluiri cu privire la misterioasa sa persoană și familie; afirmă că a murit ca un bun creștin, că a plătit lumînările pentru a arde la înmormântarea sa și că nu este îngropat la San Bartolomé, cum a spus Palomino, ci la mănăstirea Santo Domingo el Antiguo și, asemeni lui Tițian la Santa Maria dei Frari, din Veneția, străjuit de primele opere pictate la Toledo. Pare să ne-o spulbere, spun, și așa și este, din fericire, pentru că El Greco, este adevărat, nu și-a făcut testamentul, dar l-a împuternicit pe fiul său să-l facă, iar acesta l-a întocmit după ce a inventariat toate bunurile. Și tocmai aici este important să transcriem esențialul din astfel de documente, cu propriile lor cuvinte, în care dăinuie ambianța epocii.

Testamentul. Cu opt zile înainte de moarte El Greco dă amintitul act de împuternicire în fața notarului public din Toledo, Álvaro de Aguilar... „zăcînd — spune el — la pat, bolnav de boala pe care Domnul nostru a binevoit să mi-o dăruiască și fiind cu mintea sănătoasă, cu judecata și înțelegerea firească, avînd, crezînd și împărtășind tot ceea ce crede și împărtășește sfînta biserică mamă de la Roma, crezînd în misiunea Prea Sfintei Treimi în a cărei religie și credință declar să trăiesc și să mor ca un bun, credincios și catolic creștin, afirm că datorită gravității bolii nu mai pot să-mi fac... testamentul așa cum cere slujirea Domnului nostru și mîntuirea sufletului și izbăvirea conștiinței mele și l-am întocmit... cu Jorge Manuel Teotocopuli fiul meu și al doînei Jerónima de las Cuebas, care este o persoană de încredere și foarte cinstită... fapt pentru care... acord deplina mea împuternicire... celui numit... fiul meu care se află aici de 16

față tocmai pentru ca oricînd... să îr tocmească amintitul meu testament... în prezența notarului care să-l certifice. În care poate face orice legat și donație pioasă și de recunoștință... Și dorese și asta e vrerea mea ca atunci cînd Domnul nostru o să binevoiască a mă lua din viața de aici trupul meu să fie îngropat în partea și în locul unde vor voi executorii mei testamentari și toată cheltuiala să se facă din bunurile mele. Iar... ceea ce va mai rămîne... din toate bunurile mele... le las... unicului meu moștenitor numitul Jorge Manuel fiul meu și al numitei doña Jerónima de las Cuevas. Și... las... drept executori testamentari... pe Domnul don Luis de Castilia decan al sfintei Biserici din orașul Cuenca și pe fray Domingo Banegas din cinul călugăresc al mănăstirii San Pedro Mártir din numitul oraș Toledo și pe numitul Jorge Manuel Teotocopuli... Și prin prezentul act revoc... oricare alte testamente donații codiciluri, împuterniciri făcute vreodată pentru a testa... întocmit și încredințat la Toledo la treizeci și unu ale lunii martie anul una mie șase sute paisprezece, avînd ca martori pe Lorenzo de Molina și Cristóbal de San Miguel, medicul Diogenis Parramonlio și Constantino Focas și Pedro Olmedo toți din Toledo și cel ce împuternicește, care îl confirmă și îl semnează cu numele său".

L-a semnat, într-adevăr. Literele complet dezarticulate și aproape ilizibile indică în mod clar epuizarea la care ajunsese în ultimele ore ale vieții sale.

La 12 aprilie, Jorge Manuel Teotocopuli, în fața lui Francisco Langayo de Castro, jurat și primar al orașului Toledo, cere permisiunea să procedeze la inventarierea bunurilor lăsate de tatăl său, iar la 7 iulie prezintă inventarul, scris în întregime cu mîna lui și este aprobat, certificarea fiind făcută de notarul Juan Sánchez de Soria. Acest document extrem de important, în care sînt menționate veșmintele și armele, mobilierul și ustensilele domestice,

biblioteca și tot ce conținea atelierul lui El Greco, va fi analizat mai încolo.

Înmormântarea. Să ne îndreptăm spre adevăratul testament, pe care Jorge Manuel nu-l face decât la 20 ianuarie 1616, în prezența notarului Álvaro de Aguilar, și care este întocmit numai pentru a i se aproba achitarea cheltuielilor necesare de înmormântare, de funeralii și de locul de îngropare al tatălui său și pentru a declara datoriile și împrumuturile. Din el aflăm, și acesta este lucrul cel mai important, că „numitul Dominico Greco a fost pus într-un coșciug și așezat într-o criptă a bisericii și a mănăstirii Santo Domingo el antiguo din acest oraș Toledo...” Confirmând astfel întru totul însemnarea cu privire la deces. Că „în ziua înmormântării l-au însoțit și au asistat la înhumare confreria și membrii confreriei Santa Caridad din acest oraș, în veșmintele lor” și „crucea și clerul bisericii parohia e Santo Tomé, al cărei enoriaș era cel amintit mai sus” și „confreria și membrii confreriei Nuestra señora de las Angustias care este celebrată la mănăstirea San Pedro Mártir din numitul oraș”. Că „în acea zi a înmormântării sale i s-a făcut în numita mănăstire Santo Domingo el antiguo o slujbă cîntată, cu diacon și ajutor de diacon, și priveghi” și că „în cele trei zile următoare i s-a făcut novena și în fiecare dintre ele o slujbă cîntată în amintita mănăstire Santo Domingo el antiguo, cu diacon și ajutor de diacon, și priveghi și rugăciune după priveghi” și „i s-a făcut parastas de un an în amintita mănăstire Santo Domingo el antiguo de către douăzeci și patru de călugări franciscani” și „i s-au făcut zece slujbe pentru odihna sufletului în marile altare de la San Pedro Mártir și din mănăstirea Santísima Trinidad din acest oraș Toledo”; și s-au făcut „o sută de slujbe cu rugăciuni pentru sufletul numitului meu tată, un sfert dintre ele în biserica parohială, iar celelalte în 18

amintita mănăstire Santo Domingo unde odihnește susnumitul“. Știm că „amintitul meu tată are socoteli bănești cu medicul Gregorio de Angulo și cu marchizul de Villena și Gáspar de Alcocer și cu artistul Torres și Bartolomé Ansaldo și cu Luis Gutiérrez de Carcamo și juratul Sebastián Lopez de Tapia și cu García de la Peña, din acest oraș Toledo, și cu alte persoane...“ Și, în sfârșit, că „María Gómez l-a slujit pe amintitul meu tată timp de douăzeci de ani în această localitate și dacă i se datorează ceva să i se plătească din bunurile amintitului meu tată“.

Mormîntul. Să ne limităm acum la mormînt. Eforturile făcute de mine pentru a-l descoperi în bisericile sau în corul și incinta mănăstirii, unde trebuia să-l caut, s-au dovedit inutile. Nu există nicăieri nici un semn vizibil al mormîntului lui El Greco. Singura speranță, care mai dăinuia, cea legată de lespedea de ardezie, aflată în pardoseala bisericii, situată în axa și spre centrul ei, și purtînd o inscripție atît de ștersă încît este ilizibilă, cu grafia specifică secolului al XVII-lea, s-a spulberat; mai întîi, pentru că testamentul lui El Greco spune că trupul său „a fost depus într-o criptă“, iar în al doilea rînd, pentru că dl. San Román a găsit un document care stabilește cu exactitate locul în care corpul neînsufletit trebuie să fi fost depus. Este vorba de contractul încheiat de Jorge Manuel la 26 august 1612, cu doi ani înainte de moartea lui El Greco, ratificat de acesta la 20 noiembrie al aceluiași an, cu mănăstirea Santo Domingo el Antiguo și prin care aceasta îi ceda „un altar-criptă“ în biserică, cu condiția ca să construiască, pe cheltuiala sa, un rețablu, cripta urmînd să servească „pe vecie“ de mormînt pentru el, pentru familie și pentru urmași. Un altar — se mai spune — care se află în fața ușii principale a amintitei biserici... cel care se află ceva mai încolo de capela soților

19 Gomaras... primul după capela amintită, pe

care i-l dau cu o criptă care, spun ei, există dedesubt“.

Contractul trebuie să fi fost respectat, deoarece Alfonsa de los Morales, prima soție a lui Jorge Manuel, a fost înmormântată în 1617 într-o criptă de la Santo Domingo el Antiguo, pe care, după cum glăsuiește testamentul, o avea acolo, și este logic să credem că se referă la cea a soțului ei.

Este deci aproape sigur că știm locul în care El Greco trebuie să fi fost înmormântat. Și acest aproape ar dispărea dacă n-ar fi faptul că în 1667, și chiar în acest altar-criptă al lui El Greco, don Juan Alcocer de Herrera ctitorește patru capele, cere să fie înmormântat acolo, așa cum a fost și tatăl său mai înainte, și pune să se facă un retablu cu „un tablou mare al celui de veșnică glorie sfânt Ildefonso...” și „două embleme cu însemnele mele, de o parte și de alta“, și toate acestea se mai află acolo, în stilul baroc al epocii, înlocuindu-l pe cel pe care El Greco și fiul său erau obligați să-l facă și care astăzi nu există. Și cum Gregoria de Guzmán, a doua soție a lui Jorge Manuel, lasă, prin testament, în 1629, să fie îngropată în „cripta pe care amintitul Jorge Manuel și eu o avem în mănăstirea San Torcaz“ (San Torcuato), apare îndoiala legitimă dacă Jorge Manuel, renunțând între anii 1617 și 1629 la cripta de la Santo Domingo, în ciuda aceluia „pe vecie“ din contract, va muta sau nu osemintele tatălui său. Pentru a rezolva această chestiune dl. San Román a identificat singurele trei cripte care, în afară de cea corespunzătoare ctitorei, există la Santo Domingo, fără să poată aduce, din nefericire, vreo lumină, pentru că în ele, după cum afirmă el, se află doar „o mare cantitate de oseminte omenesti, unele împrăștiate pe pământul ce servește de pardoseală, iar altele păstrate în sicrie desfăcute... neexistând nici cea mai mică urmă de lespede funerară“. Dar atrage atenția asupra faptului că numai cripta care corespunde contractului lui El Greco este în- 20

părțită în două compartimente, cel din partea inferioară fiind mai mic decât celălalt „și în el se păstrează un fel de nișă (detaliu pe care nu-l întâlnim la celelalte cripte), înăuntrul căreia se află osemintele unei persoane; cărămizile ce închideau nișa sînt împrăștiate pe jos, umezeala ruinînd peretele“. Această neobișnuită împărțire a criptei, adaugă el, „s-ar explica prin aceea că se urmărea să se rezerve o parte din ea artistului și familiei sale, iar cealaltă pentru ctitorul Alcocer“.

Așa se prezintă lucrurile. Au rămas oare osemintele lui El Greco și ale Alfonsei de Morales în partea inferioară a criptei? Sau au fost mutate odată cu schimbarea stăpînului acesteia? Împărțirea în două compartimente ne îndeamnă să admitem prima posibilitate. Merită să fie, totuși, semnalate amănuntele pe care Palomino le dă în legătură cu mormîntul lui El Greco, amănunte care atestă, cel puțin, că cele înregistrate de el¹¹ erau cunoscute la Toledo. Și vor găsi o oarecare explicație în ceea ce reiese din documentele recent descoperite. Conform acestora, în 1618 apar neînțelegeri între mănăstirea Santo Domingo și Jorge Manuel din pricina unui monument al Săptămîinii Mari, pe care acesta se angajase să-l construiască pentru ea, dar, neajungîndu-se la o înțelegere, contractul este anulat, însă trebuie să lase în continuare *locul de înmormîntare* pe care i-l acordase familiei Theotocópuli. Mănăstirea rămîne cu altarul și retablul așezat deasupra criptei „în care este îngropat Dominico Theotocópuli, pictor“, și cu pînza pe care El Greco o pictase pentru acest retablu, *Adorația păstorilor*, care fusese evaluată de către Tristán și care este cea care fusese așezată pe aticul retablului principal al aceleiași biserici¹², și mai rămîne și cu cripta sau locul de înmormîntare, „pentru a putea dispune cum dorește de ea, ca și cum n-ar fi fost ale lui Dominico Theotocópuli și Jorge Manuel, iar acesta recunoaște că a primit din partea mănăstirii permisiunea dată de

Consiliul Administrativ al Arhiepiscopiei din Toledo de a scoate din amintita groapă osemintele aflate în ea, și pe care Jorge Manuel se obligă să le scoată eliberînd cripta dacă mănăstirea i-o va cere". În 1618 Jorge Manuel a făcut proiectul și schița pentru o lucrare în biserica mănăstirii San Torcuato și a condus lucrările ca arhitect. N-a primit nimic pentru această muncă, și, drept recompensă, a cerut și a obținut în 1619 un loc în biserică unde să facă o criptă „în care să fie îngropat el, soția, fiii și urmașii, precum și *părinții lui*..." „lîngă peretele din fața ușii principale" și deasupra ei urma să construiască așa cum făcuse mai înainte la Santo Domingo, un altar și un re-tablu. Că s-a construit cripta, o dovedește testamentul celei de a doua soții a lui Jorge Manuel, de care am amintit deja. Simultanitatea achiziționării acesteia cu renunțarea la cea de la Santo Domingo, ca și graba pe care mănăstirea și Jorge Manuel au manifestat-o pentru a obține permisiunea de a muta osemintele, sînt împrejurări pe care dl. San Román le înregistrează în favoarea părerii că această mutare trebuie să fi avut loc într-adevăr.

Se poate să fi dăinuit, la Toledo, zvonul mutării, biserica San Torcuato fiind confundată cu San Bartolomé datorită micii distanțe ce le separă, și de aici să-l fi preluat Palomino. O dată dărîmată San Torcuato, n-a mai rămas în picioare decît ușa pe care a construit-o probabil Jorge Manuel.

Despre El Greco, ca și despre Velázquez și Cervantes, se știe doar biserica în care a fost înmormîntat, dar nu se cunoaște cu certitudine locul în care odihnesc astăzi rămășițele sale pămîntești.

Patria. Pentru că El Greco, și aceasta este încă una din puținele date sigure despre viața lui, era din Creta. Nici această referință nu ne parvine de la vechii biografi, pentru care pictorul „a fost în mod obișnuit numit Grecul, căci avea 22

ace
dus
am
cru
gri
tot
me
ială
Tin
nu
0eo
côp
pat
cev
180
cur
dir
Ju
gre
ace
cal
Me
tru
sco
pro
rea
mu

Sa
pu
la
tit
gio
o r
po
eat
cal
El

această origine“ (Palomino, p. 325); și n-au dus mai departe cercetările. Este adevărat că am continuat s-o repetăm și noi modernii. Lucru cu atât mai ciudat cu cât artistul a avut grijă să-și consemneze în mod expres, deși întotdeauna în greacă, patria în continuarea numelui său, în acele opere pe care, fără îndoială, le-a considerat a avea o mai mare valoare. Timp de trei secole criticii au trecut privind, nu voi spune și citind, semnătura: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος κρής εποίησεν adică: *Domingo Teotocópulo, cretanul l-a făcut*, și scriind că despre patria pictorului nu se cunoaște nimic altceva decât că era grec, pînă cînd Justi, în 1888, publicînd semnătura amintită, a făcut cunoscut, în cartea sa despre Velázquez, că era din Creta. Un merit asemănător cu cel al lui Justi îl are, în privința originalității, scriitorul grec Dimitros Bikelas, care, fără să cunoască această lucrare, a crezut a fi primul, în 1893, care a citit și a tradus κρής, în tabloul *Sfîntul Mauriciu* de la Escorial, și de aici a pornit pentru a rectifica ortografia numelui pictorului, scopul principal al lucrării sale; dar doctul profesor german i-o luase înainte cu descoperirea, fie în acesta, fie în oricare alt tablou din multele în care apare cuvîntul respectiv.

Lui Ronchini, mai întîi, cum s-a spus, și lui Sakcinski și lui Justi, mai tîrziu, le datorăm publicarea celei de a doua mărturii referitoare la patria lui El Greco: scrisoarea, deja amintită, a lui Clovio, în care acesta îl califică *giovane candiotto**. La care eu pot să adaug o nouă mărturie: categorica afirmație a contemporanului și prietenului său, celebrul predicator religios fray Hortensio Félix Paravicino, care, în sonetul compus pentru mormîntul lui El Greco, spune:

„Creta î-a dat viață, iar Toledo
penelul...”

Paravicino i-a închinat lui El Greco patru sonete, din care numai două, cele publicate de Palomino, au fost cunoscute de-a lungul anilor. Celelalte două nu știu să fi fost menționate, în legătură cu pictorul, înainte de prima ediție a acestei cărți, deși, după cum se vede, unul dintre ele ar fi fost de mare folos pentru cunoașterea patriei artistului. O neglijență comparabilă cu lipsa de atenție de care a avut parte cuvântul *κρήν* din semnătură.

Dar, trecînd peste asta, este și mai stranie încă împrejurarea regretabilă care a împiedicat identificarea, atîta vreme, a patriei lui El Greco, menționată de însuși Paravicino într-un alt sonet al său, cel compus pentru mormîntul reginei Margarita, făcut de El Greco, sonet cunoscut de toată lumea prin varianta lui Palomino, în care el, sau indiferent cine, printre alte modificări de mai mică importanță pe care le-a operat în text, a suprimat, din nefericire, acel element atît de interesant, adică tocmai cuvintele prin care poetul, referindu-se la pictor, spune că mormîntul era făcut „prin iscusită mîină cretană”. Poetul scrie în prima terțină:

„Toledo-ndatorat azi înveșmîntă
în cel mai pur sidef, prin iscusită
mîină cretană racla minunată”.

Și Palomino a schimbat acest ultim vers în chipul următor:

„mîină în această raclă minunată”,

eliminînd, poate din cauza neînțelegerii sensului, tocmai singurul lucru demn de a fi știut¹³.

Cretan trebuie să fi fost considerat la Toledo și la Madrid, cel puțin printre oamenii cultivați din acea vreme, și este foarte probabil că, citindu-i cu atenție pe scriitorii de atunci, se vor găsi și alte aluzii la originea cretană a artistului.

Dar, cu toate acestea, nu știm nimic altceva decât că era cretan. Amănunt pe care, cum observă dl. Sanpere, El Greco nu scapă nici un prilej pentru a-l da în vileag. Nu numai în *Sfântul Pavel* din Grupul de apostoli aflat în sacristia catedralei din Toledo, ci și în toate replicile după acest tablou pe care le cunoaștem, epistola pe care sfântul o ține în mână este mereu cea trimisă „Lui Titus, consfințit prin punerea mîinilor deasupra capului, primul episcop al bisericii cretanilor“. Așa spune textul de pe scrisoare, în greacă:

Πρός Τιτον τῶς κρητῶν
ἐκκλησίας πρῶτον ἐπὶ
σκόπον χειροτογεθέντα¹⁴

A vrut El Greco să dea de înțeles, vorbind într-un mod atât de general, că se născuse în capitala insulei?

N-aș fi consimțit s-o accept fără rezerve, reamintind că Ribera s-a mulțumit să semneze, pe majoritatea operelor sale, *Hispanus*, uneori *Valentinus*, și, mai rar, *Setabensis*. Dar o altă fericită întîmplare m-a făcut să descopăr mărturia care rezolvă acest aspect necunoscut. Este vorba de declarația pe care pictorul o face în fața Tribunalului Inchiziției din Toledo, în luna mai a anului 1582, ca interpret în procesul unui compatriot al său, acuzat că este maur: document¹⁵ în care același pictor spune despre el: *originar din orașul Candia*¹⁶.

Numele. Dacă a fost nevoie de atîta timp pentru a ajunge să deducem vîrsta și să aflăm care este patria lui El Greco, n-a durat mai puțin cu clarificarea, cu certitudine, a numelui și a persoanei sale, în ciuda generozității cu care ne-a lăsat propria-i semnătură. *Domenicos Theotocopoulos* a fost, nu există nici o îndoială, adevăratul său nume, cel la care ținea și pe care i-a plăcut să-l consacre cu insistență; cine

25 știe dacă din pricina ciudățeniei sale, a miste-

rului care-l învăluia, pentru italieni și spanioli, sau a nostalgiei și plăcutei amintiri a primilor săi ani, singurii în care, poate, s-a auzit numit în acest fel¹⁷. Paralel cu această formă, o mai întâlnim și pe cealaltă, și ea autentică, *Domenico Theotocopuli*, așa cum vedem că își semnează contractele de lucrări și chitanțele în Spania; evident, o metamorfoză italiană, a numelui său grecesc. La Veneția, alături de frații Veccelli, Robusti și Cagliari, Theotocopoulos nu putea fi decât Theotocopuli. Terminația locală se impunea; și Domenicos, de voie de nevoie, s-a schimbat în Domenico, și a trebuit să accepte structura italiană a numelui său și s-o folosească de acum încolo, în afară de cazul în care scria în greacă. Influența mediului a făcut ca italienescul Domenico să se transforme, în Spania, în Dominico, și tot auzind că i se spune așa, a sfârșit prin a-l folosi la semnătură¹⁸. Tot atât de legitim este, deci, să-l numim pe pictor Domenico sau Dominico Theotocopuli, cum procedează Justi, ca și Domenicos Theotocopoulos, după cum vrea Sanpere. Contrar afirmației acestuia, el și-a semnat în ambele feluri tablourile¹⁹, fără a face vreo distincție între ele, și totuși sub nici unul din ele, cu rare excepții, nu ni-l fac cunoscut contemporanii, pentru care artistul trebuie să fi fost *El Greco*. Și spun că „trebuie să fi fost“, referindu-mă la Italia, de unde nu dispunem de altă mărturie contemporană decât de cea menționată mai sus a lui Clovio, care îl numește *candiot*, dar unde, nu încapă nici o îndoială, i s-a format numele, căci este foarte sigur că în Spania nu i s-a dat altul, păstrându-și-l, aproape intact, în forma lui italiană.

În afară de bizarul Theotocópuli, nume barbar pentru scrierea și pronunția spaniolă²⁰, folosit numai în câteva documente judecătorești și împrejurări solemne, nimeni nu l-a numit atunci altfel, și nici mai târziu, pînă la sfârșitul secolului al XVIII-lea, decât Dominico Greco. Așa-i spun călugărul Sigüenza și călugărul 26

Santos, don Juan Butrón, Pacheco, Jusepe Martínez, Palomino, Ponz; tot așa inventarele de la Curte, actele și registrele notarilor publici; așa... ce să mai vorbim?, însuși actul de deces, prin care n-am fi ajuns să aflăm adevăratul lui nume. Uneori, deși rar, este numit *el Griego (Grecul)*, și acest cuvânt este adoptat, în sonetele lor encomiastice, de Góngora și Paravicino.

Asta înseamnă că forma, deși exotică, ușor de înțeles a acestui nume: *Dominico Greco*, purtat de artist, pe jumătate grecesc, pe jumătate italian, trebuia să fie pentru spanioli cea mai transparentă și mai semnificativă. *Dominico Greco* sau *El Greco*, pur și simplu, a fost numele glorios pe care istoria și arta l-au consacrat și care, neîndoielnic, va prevala, așa cum s-a întâmplat cu cele ale lui Perugino și Tintoretto.

În Spania, din momentul în care Villegas, în *Extravagantes*, scrie, pentru prima oară, din câte am putut eu să verific: „*Dominico Theotocopuli*, grec de origine” și de când Ponz, în a doua ediție a cărții sale *Viaje*, folosește numele de *Domenico Teotocopoli*, refăcut apoi de Ceán, în *Dicționarul* său, în *Dominico Theotocopuli*, mai conform cu adevărata semnătură a artistului, n-a mai existat o ortografie diferită a numelui, și nici persoana lui El Greco n-a mai fost confundată cu aceea a vreunui alt pictor din timpul său. N-a fost așa în Italia și nici în Grecia și Germania, unde ambele lucruri s-au petrecut.

Nu știu exact când apare El Greco la istoricii de artă italieni. Înelin să cred că aceasta nu se întâmplă decât după publicarea cărții lui Palomino, în 1724, deși încă Mancini vorbește despre artist în lucrarea sa despre pictură²¹; dar nici la Baldinucci, care scrie în 1681²², nu figurează; și nici în ediția din 1704 a demnului de încredere *Abecedario Pittorico* al lui Pellegrino Orlandi. L-am întâlnit pentru prima oară

27 în ediția aceluiași *Abecedario*, tipărit la Nea-

pole de către Francesco Solimena, în 1733, în care apare o scurtă notă sub epigraful „Domenico Greco“, preluată, după cum o și spune, din cartea lui don Juan Butrón (1626). Această notă se repetă în ediția de la Veneția din 1753, corectată și adăugită de Pietro Guarienti; și mai apare, separat, un articol: „*Domenico Teoscopoli*, numit îndeobște *el Greco...*“, extras din Palomino, cum avea lesne să se constate, deși nu se făcea nici o mențiune la sfârșit și deși Guarienti trebuie să-l fi luat pe *Teoscopoli* din altă parte, căci nu există la autorul spaniol.

Numai de Domenico Greco, nu și de *Teoscopoli*, se vorbește în *Raccolta di Lettere...* (p. 314), în scrisoarea despre pictura spaniolă, datată Roma, 20 octombrie 1765, pe care Francesco Preziado, directorul Academiei Spaniole din acel oraș, i-o adresează lui Sig. Gianbattista Ponfredi.

Se cuvine să notăm aici, deși, cum am văzut, nu există nici un temei ca să-i acordăm credit, ceea ce afirmă Preziado, și anume că El Greco ar fi „educat, încă de foarte tânăr, în Spania“. Afirmatie pe care a acceptat-o Nögler, folosind-o pentru a susține de ce — contrar celor scrise de biografi și a ceea ce Preziado însuși repetă: că El Greco a fost elevul lui Tițian — numele său nu figurează, totuși, și nici nu putea să figureze printre astfel de elevi. Și, în același mod, Zanni, derutat de același autor, încearcă să explice contradicția spunând: că a fost elev al lui Tițian, pentru că se va forma de tânăr, studiindu-i opera în Spania. După opinia mea, fie că Preziado, căutînd o soluție acestei chestiuni dificile, a încercat s-o găsească făcîndu-l pe El Greco să vină în Spania încă de foarte tânăr, pentru ca aici să învețe cu Tițian, știind că acesta, după cum susține Palomino (căci înaintea lui nu cred s-o fi spus cineva), a trăit la Barcelona între anii 1548—1553, fie că — ceea ce sînt mai înclinat să cred — totul se reduce la o simplă greșală de scriere, și atunci cînd Preziado scrie *Spania*, vrea să 28

spună *Italia*, după cum se deduce din obligatoria și logica relație existentă între diferitele sale afirmații: „La Toledo a înflorit în cel de al șaisprezecelea veac *Domenico Greco*, numit așa pentru că chiar era grec, dar încă de foarte tânăr a fost educat în Spania și se spune că a fost elev al lui Tițian“. Această legătură firească, neînsoțită de nici un fel de comentariu, se poate explica doar prin aceea că a vrut să spună că „*Domenico* a fost grec, a fost educat în *Italia* și a fost elev al lui Tițian“. Căci dincolo de uimirea de a-l vedea insistând, aproape redundant, în faptul că „a fost educat în Spania“, când abia ne spusese că „a înflorit la Toledo“, mai există un fapt care îmi întărește părerea: certitudinea că *singurul lucru* pe care Preziado putea să-l deducă din *Viața* lui El Greco a lui Palomino, sursă *unică* pe care, se știe prea bine, o are mereu în față, era că artistul a fost educat în Italia.

În *Storia Pittorica della Italia* (vol. III, p. 115 și vol. VI, p. 93), Lanzi, care vine mai târziu, și care se folosește de Preziado și Palomino, este poate primul care atribuie aceleași persoane numele de *Domenico dalle Greche*, cunoscut, mai de mult, din *Viețile Italiene*, și cel de *Domenico Greco*, adus acum din nou de spanioli: confuzie scuzabilă, fiind vorba de doi pictori contemporani, amândoi *Domenico*, amândoi greci, amândoi educați la Veneția și amândoi elevi ai lui Tițian. Această relație strânsă a fost, negreșit, cea care l-a făcut pe Stirling (vol. I, p. 277) să presupună că *Domenico* al nostru ar fi fiul lui *Dalle Greche*.

Abatele Zanni, care în *Enciclopedia* sa menționează trei pictori *Greco*, în afară de un *Grechi* și trei *Greca* sau *della Greca*, a observat (p. 278) că, vânzându-se la Veneția, în 1549, stampele cu *Trecerea Mării Roșii*, pe care, după desene ale profesorului său, le-a gravat în lemn *Dalle Greche*, acesta nu putea fi *Domenico Greco*, care, atunci, după datele lui Palomino, 29 avea doar un an; semnalând cât de neplăcut era

să-l confunzi pe Dalle Greche cu Domenico Campagnola și, încă și mai de neînțeles, cu Domenico Teotocopoli. Dificultate de care s-a lovit și Lanzi mai înainte, deși a rezolvat-o arătând că Palomino trebuie să se fi înșelat în privința vârstei și a datei morții lui El Greco (p. 93). Dar confuzia între Greco și Dalle Greche a persistat, după cum se poate vedea, între alții, chiar și la Sakcinski (p. 53)²³. Odată cu mărturia lui Clovio, potrivit căreia El Greco era un tânăr în 1570, și cu documentul care probează că Dalle Greche a făcut o călătorie în Palestina, de unde se întorcea deja în 1540 și își tipărea ilustrațiile la Praga, în 1547, această ultimă informație datorându-i-o lui Justi (Z.f.B.K., p. 178), se confirmă observația lui Zanni și se face, pentru totdeauna, distincția între personalitățile celor doi Dominico.

Dar confuziile nu sfârșesc aici. Tot Lanzi a fost acela care, chiar dacă n-a inventat el defectuosul nume *Teoscopolis*, pe care i-l dă lui El Greco, a contribuit, mai mult decât oricare altul, prin creditul de care s-a bucurat cartea sa, la răspîndirea acestei forme greșite. Ticozzi, în al său *Dizionario*, o reia; pentru că în acest caz, ca și în toate datele cu privire la pictor, nu face altceva decât să-l urmeze, să-l copieze aproape, pe Lanzi. Iar Bikelas spulberă aceeași eroare, răspîndită în Grecia de Mustoxidis, care, în articolul său „Κυριακός ἢ Δομήνικος Θεοσκοπολις”²⁴, îl confundă și el pe El Greco cu Dalle Greche, cum se uzita, și îi spune, după cum vedem, *Theoscopolis*, pentru că, susține el, așa apare scris, cu propria-i mînă, în unele din lucrările sale, adăugînd că unii îi spun *Theotopolis*, iar alții merg pînă acolo încît atribuie aceste două nume la două persoane diferite²⁵. De la Lanzi sau Ticozzi au putut să preia Pagano și Aloe forma de *Teoscopoli* în cataloagele lor pentru Muzeul Bourbonic, ambii citați de dl. Sanpere, care în primul său articol, ducînd mai departe ceea ce începuse Bikelas, discută detaliat acest aspect și explică, foarte perspicace, modul în 30

care silaba grecească δ transformată în 5 prin ștergerea jumătății stîngi, a putut duce la citirea ei ca S, și de aici Teoscopoli²⁶, adăugînd că portretul lui Clovio, făcut de El Greco, de la Muzeul din Neapole, astăzi în cel din Capodimonte, trebuie să fie tabloul la care se referă Mustoxidis, dacă ținem seama de descrierea pe care i-o face Pagano.

Cît despre Germania, Nögler, în *Lexikon*-ul său, a acceptat cele două forme, iar Engerth, în *Catalogul* lui, a consacrat, fără discuție, forma *Teoscopoli f, anno MDC*, care, în caractere latine cursive, apare scrisă, peste scrierea inițială, ștearsă, în colțul din stînga, jos, al tabloului *Portretul unui tînăr*, de la Muzeul din Viena (nr. 446); semnătură apocrifă, cum observă dl. Sanpere, pusă, fără îndoială, cu ocazia unei restaurări și continuînd eroarea autorilor italieni²⁷.

Confirmînd originea bizantină a numelui și a familiei Theotocopoulos, dl. K.M. Constantopoulos dă la iveală un sigiliu de plumb, cu diametrul de 35 de milimetri, care se află la Muzeul de Numismatică din Atena²⁸. Una din fețe are monograma $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{\epsilon}$, iar cealaltă, sub o cruciuliță, pe patru rînduri, această inscripție: $\Sigma\phi\rho\alpha\gamma\iota\varsigma \parallel \text{Μανουήλ} \parallel \acute{\epsilon}\kappa \gammaένου\varsigma \parallel \Thetaεωτοκου$ (sigiliul lui Manuel, din familia Theotocos). Prin factura lui, ca și prin caracterul inscripției, crede Constantopoulos, sigiliul este din secolul al XIV-lea și îl consideră drept cel mai vechi document în care apare numele de Theotocos, din care provine forma Theotocopoulos²⁹.

Cînd s-a prăbușit imperiul bizantin, șeful neamului Theotocos s-a stabilit în Corfu, iar o ramură a lui s-a mutat în Creta, după ocuparea insulei de către venețieni. Din această ramură, cum am văzut, se trage El Greco, iar numele se mai păstrează în insulă, deoarece a putut fi întîlnit în satul Fodele, provincia Mylopotamo (Rethymo), un om cu numele de Leonidas Theotoki, fiul lui Manuel Theotoki. Nume, cel de

31 Manuel, îndrăgit desigur de cei din neamul

Theotocos, din moment ce, dacă, într-adevăr, este vorba de aceeași familie, este purtat de proprietarul vechiului sigiliu, de fratele mai mare al lui El Greco, de fiul acestuia și de tatăl cretanului Theotoki, de care am pomenit.

Pînă și numele pictorului a contribuit, după cum se vede, la a-l face și mai misterios pe om³⁰.

Educația. Nimic sigur nu se știe despre prima învățătură cretană, și nici despre activitatea sa în timp ce s-a aflat printre venețieni; dar, prin analiza lucrărilor, critica mai modernă, cercetîndu-i mai în adîncime caracterul bizantin, observat de mulți, al tablourilor sale, a pus în evidență faptul că trebuie să fi învățat să picteze la școala grecească din Creta, înfloritoare pe atunci³¹; că la Veneția avea să ajungă pe la 1560 (după ultimele descoperiri, El Greco se afla la Candia în anul 1566), așa cum făceau atîția alți pictori greci din acel timp, ale căror opere nu sînt cunoscute; că nu la Veneția, ci la Bassano și în atelierul familiei Da Ponte trebuie să fi lucrat un timp și să fi învățat noua tehnică occidentală; și numai după ce și-a înșușit-o va merge la Veneția unde va lucra probabil, deși pentru scurt timp, în atelierul lui Tițian; că atît aici cît și în cel de la Bassano trebuie să fi lucrat, după cum era obiceiul, ca anonim, la operele lor, pe care și le atribuiau maeștrii, dar, acomodîndu-se pe deplin la stilul lor, în orele libere trebuie să fi produs și în propria lui manieră, și că din toți venețienii cel care l-a influențat cel mai direct a fost Tintoretto.

Portretele. Nici despre portretul său nu știm mai mult decît din presupuneri. *Elogiul* pe care Pacheco i-l aduce lui El Greco, după cum se vede în *Arte de la Pintura* (vol. II p. 393), nu putea fi făcut decît pentru a ilustra portretul acestuia, pe care fără îndoială avea să-l realizeze pentru faimoasa lui *Carte*³². Din păcate, 32

s-a pierdut, odată cu cel al lui Velázquez și atâtea altele din cele 170, pe care se spune că le avea desenate, în creion roșu și negru, în 1649³³. Cert este că publicul crede că-l cunoaște și este satisfăcut că mai este considerat ca atare cel din colecția lui Ludovic Filip, mai târziu în Galeria San Telmo, iar astăzi la Muzeul din Sevilla; același portret pe care Stirling l-a reprodus în *Analele* sale, iar mai apoi, Madrazo și Bikelas, în articolele lor, și care prin tradiție trece drept autoportretul lui El Greco. Este un portret frumos, neîndoielnic, și al unui pictor, și este executat și semnat de Theotocópuli, acel tânăr cu chip plăcut, cu ochi mari și puțin răătăciți, părul scurt, barbă rară, cu paleta și câteva peneluri în mână, iar făptura sa degajând distincție, dar nu este Dominico al nostru. Se opune acestei afirmații contrastul existent între tinerețea personajului pe care se crede că-l reprezintă, cu gulerul larg și plisat, caracteristic numai pentru perioada domniei lui Filip al III-lea³⁴. În acea vreme, El Greco era deja bătrîn. Acest amănunt ar fi de ajuns pentru a tăgădui că este un atare portret, fără a mai fi nevoie să-l comparăm cu un altul pe care Justi ni-l oferă ca autentic.

Este vorba de tânărul necunoscut care, împreună cu Tițian, Michelangelo și Clovio, apare în colțul de jos, din dreapta, al tabloului lui El Greco care îl reprezintă pe *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, aflat astăzi la Institute of Arts din Minneapolis. Profesorul amintit, care a presupus aceasta încă din 1888, o susține cu hotărîre în 1897, bazîndu-se pe relația intimă care exista între Clovio și artistul nostru. Alegerea personajelor, dispunerea lor semnificativă, în funcție de influența pe care au exercitat-o asupra artistului, semnul ce pare să-l facă tânărul cu arătătorul mîinii drepte, semnalîndu-se ca autor al operei, și sentimentul că, portretizîndu-se cu asemenea artiști, este ca și cum ar spune: „tot ceea ce sînt 33 le datorez lor“, precum și: „de la ei am pre-

luat eu marea învățătură" (Z.f.B.K., p. 183), totul ni se pare interpretat cu inteligență și finețe pentru ca, într-adevăr, tânărul în discuție să nu poată fi altul decât El Greco.

Nu este oare șocant părul lung, rafaelesc, cu care se împodobește, în 1570, când toată lumea, inclusiv artiștii, se tundeau? Din pricina părului a fost, desigur, luat drept Rafael, cum însuși Justi observă, de autorii Catalogului Colecției ducelui de Buckingham³⁵, care, totuși, nu l-au recunoscut pe Michelangelo, întrucât nu-l menționează. Să fi fost un capriciu al pictorului? Ar fi ciudat, totuși, să se fi deghizat, tocmai atunci când voia să ne lase, cu un prilej atât de solemn, chipul său, și încă și mai ciudat, dacă ținem cont de tendința realistă a lui El Greco³⁶.

Ar fi oare neverosimil să considerăm a fi tot portretul lui cel al tânărului imberb, cu chipul prelung și mai degrabă uscățiv, cu părul scurt, cu chelia ce începe să înainteze în ambele colțuri ale frunții, cu nas ascuțit și buze subțiri, care cu îmbrăcămintea și gulerul lui plisat, specifice acelei epoci, și cu totul în afara compoziției tabloului, apare, numai bustul, tocmai peste semnătura pictorului, în partea stângă a pânzei aflată la Muzeul din Parma și care prezintă *Vindecarea orbului*? După părerea mea, nu poate fi vorba de o atare neverosimilitate, dacă, în baza tuturor elementelor amintite, se ia în considerare mai ales contrastul puternic pe care-l formează totala indiferență a personajului la cele ce se petrec în tablou, aerul său de contemporaneitate și realism, cu aspectul scenic al celorlalte figuri, mi se pare că există un motiv suficient pentru a aprecia că, probabil, nu există, între toate presupusele tablouri ale lui El Greco, nici unul cu o aparență mai pronunțată de autenticitate ca cel de la Parma. Și în acest caz, cum ar mai putea acesta să fie cel de al patrulea pictor din tabloul de la Minneapolis, de vreme ce atât de clară și bătătoare la ochi este lipsa de asemănare între ele, nu 34

numai în privința pieptănăturii și a trăsăturilor fizionomice, ci, și asta este mai important, a tipului spiritual al personajului, deși cele două opere aparțin aceleiași epoci? Și mai trebuie adăugat că, dacă tânărul de la Parma nu seamănă cu presupusul portret din tabloul de la Minneapolis, în schimb continuă să reamintească îndeajuns de personajul, și el tânăr, din grupul din stînga al neguțătorilor, cel care, într-o atitudine mai puțin pretențioasă și cu veșminte clasice, apare penultimul, în planul secund, uitîndu-se mai mult decît ceilalți la privitor și fiind mai puțin preocupat decît aceștia să-și joace propriul rol. Obiecțiile sînt de așa natură încît, cu tot respectul pe care îl merită opinia domnilor Justi și Sanpere, mă fac să mă îndoiesc de ea.

Speram că îndoielile aveau să se risipească de îndată ce am să cunosc istoria realizării tabloului, pe care ultimul din cei doi biografi a anunțat-o, în primul său articol, ca fiind hotărîtoare în sprijinul ei. În cea de a doua lucrare a sa consacrată lui El Greco, dl. Sanpere ne-a dat, într-adevăr, istoria promisă; dar după părerea noastră, el nu adaugă nimic nou la cele spuse de Justi, spre a dovedi că cel de al patrulea portret este al lui Dominico. Faptul că pictorul s-ar fi inspirat dintr-un desen al lui Michelangelo atunci cînd a schițat compoziția tabloului ar putea demonstra cel mult rațiunea pentru care l-a reprezentat în opera sa pe Buonarroti. Părerea potrivit căreia Clovio i-a sugerat lui El Greco corectarea primei schițe a acestei lucrări, și că acestui fapt se datoresc pozițiile și atitudinile amîndurora, este ingenioasă; dar atîta timp cît nu vom ști că acest amănunt este cert, el nu mi se pare concludent.

Mai hotărîtor, în această privință, consider a fi un nou element, care m-a pus pe gînduri. În unele copii sau replici vechi ale tabloului de la Minneapolis, cum este cea de la Fundația Lázaro, din Madrid, și cea aparținînd doînei

35 María Florentín, lucrări de atelier, probabil,

deși neexecutate de mîna lui El Greco, continuă să apară, fără nici o modificare, Tițian, Michelangelo și Clovio, în timp ce tînărul, probabil Rafael, deși mai are părul lung, a devenit un om matur, cu barbă și fără să prezinte cea mai mică asemănare cu cel de la Urbino. Ce poate să însemne această schimbare? Dacă astfel de copii sînt făcute, cum este de presupus, după o replică autentică, realizată în Spania, cu ușoare schimbări, cum era obiceiul pictorului, pe cine ar putea să-l reprezinte noul portret, atît de diferit în trăsăturile lui fizionomice de primul? Nu este oare verosimil ca, dacă cel reprezentat în tabloul de la Minneapolis ar fi fost Rafael, să-l fi păstrat El Greco, fără nici o modificare, în replică, așa cum a procedat cu ceilalți trei artiști? E ca și cum aceștia ar rămîne neschimbați, pentru că, morți fiind, trebuia să le repete portretele, așa cum apăreau ele în prima pînză, în timp ce al patrulea variază pe măsură ce cel originar se schimbă și îmbătrînește. Și cum, în plus, nu are vreo asemănare cu nici unul din marii pictori cunoscuți, trebuie să declar că atare fapte, în ciuda părului înșelător, sînt în favoarea opiniei lui Sanpere și Justi.

De la cel de la Minneapolis pornește Sanpere pentru a semnală, prin succesive asemănări, ca portrete ale lui El Greco, centurionul din *Batjocorirea*, de la Galeria Manfrin, din Veneția (apoi în posesia lui Justi)³⁷, cel de la Universitatea din Barcelona (astăzi la Prado), sfîntul Iosif din *Sfînta Familie*, de la Prado, și personajul bătrîn, de la Muzeul Metropolitan din New York, care circulă ca atare de cînd același domn Sanpere l-a reprodus, pentru prima oară, în lucrarea sa, ca portret al lui El Greco, neobservînd, totuși, că este semnat și cu *ἐποίει*, adică, la fel ca cel din Sevilla, pe care, mai ales pentru acest motiv, amintitul critic nu-l acceptă ca autoportret al artistului.

De la Beruete, cunoscător profund atît al lui El Greco, cît și al lui Velázquez, provine păre-

rea că și o altă serie de portrete sînt ale primului, de la cel de la Parma și pînă la cel de la Metropolitan, și indicînd, ca atare, centurionul din *Batjocorirea*, aparținînd lui Justi, și cele două reprezentări ale personajului cu barbă de un gălbui închis care în *Sfîntul Mauriciu*, ca și în *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, apare redat din față, privind la spectator, și cel mai străin de respectivele compoziții ale tablourilor. Această părere mi se pare întemeiată, în special în privința celui de la Parma, datorită singularității lui, iar cît despre cele din *Sfîntul Mauriciu* și *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, datorită repetării lor marcate, în concordanță cu data înscrisă pe tablouri. Nu atît prin ceea ce schimbă în centurionul din *Batjocorirea* și cu atît mai puțin în personajul bătrîn, a cărui asemănare cu cei anteriori, poate din cauza mării diferențe de vîrstă, nu-mi este prea clară. Era considerat totuși portret al lui El Greco atunci cînd l-a cumpărat Beruete, iar trăsăturile chipului nu sînt, realmente, atît de diferite de cele ale oelor mai tineri încît ele să facă imposibile apropierea și asemănarea. Eu l-aș plasa mai degrabă la sfîrșitul unei alte serii ce poate începe cu centurionul din *Batjocorirea*, de la Sevilla (astăzi la München), și cu sfîntii Iosif din *Sfintele Familii*, cea a lui Madrazo (astăzi la Hispanic Society din New York), cele de la Prado, de la Tavera, din Toledo, și altele, în care dacă există vreun motiv să presupunem că Fecioara și Sfînta Ana sînt, datorită persistenței modelelor, persoane din familia pictorului, n-ar fi de mirare ca, datorită aceleiași repetări a tipului, cel care le însoțește să fie tocmai artistul. Dar, mai cu seamă, figurile indicate din tabloul de la Parma, din *Sfîntul Mauriciu* și din *Înmormîntarea* ne dau o oarecare garanție că sîntem, din fericire, în posesia imaginii lui El Greco, pictată de el însuși, chiar dacă aceasta nu este faimosul portret, pierdut, probabil, pentru totdeauna, cu

37 care tînărul eandiot s-a prezentat la Clovio și

care, după cum spunea acesta, i-a „uluit pe toți acești pictori din Roma“.

Familia, casa. Dacă ne îndreptăm acum atenția spre cunoașterea vieții lui El Greco, lăsând deoparte ceea ce este legat în modul cel mai direct de producțiile lui artistice și de care ne vom ocupa la timpul potrivit, ne întâmpină o și mai mare confuzie și mister. Nici cel mai mic indiciu cu privire la strămoșii săi³⁸, nici la șederea în țara natală, nici la învățătura și activitatea din Italia, cu excepția scrisorii lui Clovio și a documentului lui Mancini. Nici o dată exactă despre plecarea din Creta, deși se știe acum că în 1566 se afla la Candia, nici despre călătoria în Spania, de unde este aproape sigur că nu s-a mai dus nicăieri, și nici vreo explicație a mobilurilor care l-au adus aici. Îi cunoaștem operele, multe din contractele pe care le-a încheiat pentru a le realiza și din litigiile pe care a fost nevoit să le susțină din cauza lor, tot ceea ce vom menționa când vom vorbi de ele, dar nimic cert despre actele sale publice sau particulare în răstimpul celor treizeci și cinci pînă la patruzeci de ani cît a locuit la Toledo.

Se știe de mult că a avut un fiu: Jorge Manuel Theotocópuli, numit maestru principal al Catedralei din Toledo în 1625, urmîndu-i lui Monegro, funcție pe care a îndeplinit-o pînă la moarte, survenită în 1631 (Llaguno, vol. III, p. 137). Dar cine a fost mama lui? Llaguno este singurul care ne spune că „la Toledo, unde s-a stabilit, s-a căsătorit“. Dar ce valoare putea să aibă această afirmație, făcută, pentru prima oară, la două sute de ani de la moartea pictorului și fără să-i cunoaștem temeiul?

Testamentul lui El Greco a făcut lumină asupra acestei chestiuni. Jorge Manuel, după cum am văzut, a fost fiul doînei Jerónima de las Cuevas. El Greco nu spune cu nici un prilej că aceasta ar fi „soția lui“³⁹ și nici că Jorge Manuel ar fi „fiul său legitim“. Este asta suficient ³⁸

ca să credem că El Greco nu s-a căsătorit și că fiul său a fost natural? Această presupunere este sprijinită întrucîtva de constatarea că Jorge Manuel — după cum reiese dintr-un act făcut la 3 iunie 1610, cu privire la închirierea casei marchizului de Villena, în care declară ca martor că „are vîrsta de treizeci și doi de ani“ — s-a născut în 1578, adică la puțin timp după sosirea lui El Greco la Toledo și cînd acesta, cum vom avea prilejul să vedem mai încolo, nu înțelegea spaniola și nici nu era cetățean al acestui oraș, ci doar stătea aici, fără să posede vreun fel de bunuri. A avut El Greco mai mulți copii? Nici despre ei nu se spune nimic în testament. Că ambele familii au continuat să mențină relații, se știe dintr-un document, potrivit căruia Jorge Manuel a fost tutore, către 1607, al unui Manuel de las Cuevas.

Jorge Manuel figurează ca pictor, sculptor și arhitect, ceea ce arată că trebuie să fi fost educat de tatăl său; și trebuie să fi locuit împreună, căci apar laolaltă în contractele pentru unele lucrări, iar fiul se angajează să le termine pe cele ale tatălui, după moartea acestuia. Jorge s-a căsătorit de două ori, după cum am văzut. Cu Alfonsa de los Morales, care a murit la 17 noiembrie 1617, la treizeci și șase de ani, a avut un copil, Gabriel, născut în martie 1604. De la Gregoria de Guzmán, văduva arcașului Maiestății Sale, Carlos Giles, de la care rămăsese un copil, Tomás Giles, Jorge Manuel a mai avut trei: Claudia, María, născută în decembrie 1627, și Jorge, în iunie 1629. La 20 ale aceleiași luni moare mama. Gabriel este primit la etatea de optsprezece ani, la 30 octombrie 1622, în mănăstirea San Augustin, din Toledo, și, adoptînd numele mamei, s-a numit fray Gabriel de los Morales. Va renunța oare și cealaltă fiică la numele patern? Este cît se poate de probabil dat fiind obiceiul din acel timp care era propice unor atare schimbări. Cînd pictorul era

39 doar *Dominico Greco*, iar fiul său, doar *Jorge*

Manuel, este de presupus că cel de Theotocopuli nu trecuse de a doua generație la Toledo. Cercetînd arhiva parohială de la Santo Tomé am găsit, într-un dosar dintre acelea ce serveau la ținerea evidenței ajutoarelor primite de biserică de la credincioși pentru sufletul celor morți, următorul citat: „Registrul Bisericii parohiale Santo Tomé din acest an una mie șase sute douăzeci și opt. 1628. — Dar pentru Domnul. Familia Jorxe Manuel / D(oña) Gregoria de Guzmán / D(oña) Cat(alina) de los Morales⁴⁰ / Tomás Xiles / Arna Muñoz / Quiteria Morena / M(aría) Ana hernandez / un servitor Jü“.

Osemintele, cum se vede, ale celor două familii pe care Jorge Manuel le întemeiase.

În legătură cu scrisul lui El Greco, semnăturile pe care le reproduc în acest volum constituie prima dovadă în acest sens din cîte s-au publicat pînă acum. La arhiva municipală din Toledo am întîlnit, între alte documente privitoare la Jorge Manuel și la construirea edificiului primăriei, care i-a fost încredințată acestuia în calitate de arhitect-antreprenor, trei care se referă la un același rețablu al lui El Greco, iar dintre ele, unul, scris, se pare, în întregime, de pictor, și purtînd semnătura lui. Dar scrisul este atît de asemănător, aproape identic, cu cel al lui Jorge Manuel, căruia îi aparțin celelalte două, încît se poate crede că amîndouă sînt ale fiului. Autografe descoperite ulterior au confirmat aceasta.

Locuințelor lui El Greco din Toledo le corespund destule din documentele găsite de dl. San Román. La 10 septembrie 1585, El Greco închiriază cîteva camere din clădirile principale ale marchizului de Villena; la 12 decembrie 1600, Luis Portocarrero primește de la El Greco 2535 reali și jumătate pentru închirierea casei aparținînd lui Juan Suárez de Toledo, proprietar al satelor Galvez și Jumela; la 5 august 1604, El Greco închiriază 24 de încăperi din clădirile principale ale marchizului de Villena; la 2 iulie 1610, El Greco și fiul său se 40

obligă să plătească 1244 reali drept chirie pentru numitele case; la 12 august 1611, El Greco și fiul său semnează un contract și o împuternicire pentru plata chiriei pentru aceste încăperi, și le închiriază pentru un an, iar de la 15 februarie 1613 până la 14 mai 1615, Jorge Manuel conduce ca arhitect-antreprenor unele lucrări executate pentru casele amintite. Nu se cunoaște locul unde era situată casa lui don Juan Suárez de Toledo, în care El Greco trebuie să fi locuit câțiva ani, judecînd după chiria pe care o plătește, dar știm unde se aflau casele principale ale lui Villena, locuite de El Greco, după cum se vede, începînd cu anul 1585 și probabil pînă la sfîrșitul secolului; și apoi, din nou, din 1604 pînă la moarte. Poziția ei este exact stabilită chiar în planul pe care El Greco l-a trasat în *Vederea orașului Toledo*, fapt coroborat și de mărturia contemporanului Salazar de Mendoza în a sa *Crónica del Cardenal Tavera*. Don Rodrigo Amador de los Ríos a fost primul care a atras atenția asupra acestei chestiuni⁴¹. Clădirile principale ale marchizului de Villena nu mai există; ele ocupau, în general, tot ceea ce se cheamă astăzi Paseo del Tránsito. Că se întindeau, spre sud-vest, pînă la marginea cartierului, pare probabil, pentru că în unul din documente se afirmă că galeria principală a acestor case „dă spre rîu”; spre nord-est, trebuie să fi ajuns pînă în strada care, pornind din Plaza del Marqués, trecea pe lîngă fațada de sud-vest a Sinagogii, străbătea cartierul evreiesc și sfîrșea în San Juan de los Reyes, cum se poate observa în planul lui El Greco. Dar întreg Toledo, și chiar scrierile specialiștilor din secolul al XVII-lea, numesc ruine și terenuri casele lui Villena, adică tocmai grupul de case și terenuri ce se află la nord de strada amintită și care se întinde de la Sinagogă pînă la Paseo del Carbón, pe toată lungimea pe care o avea înainte această stradă, astăzi Paseo del Tránsito, și Plaza del Marqués,

41 astăzi strada Alamillos; ruine și terenuri pe

care El Greco le schițează, iar Salazar le descrie ca pe niște case ale bătrinei ducese, sau ale lui Arjona, foarte aproape, susține acesta din urmă, de cele pe care se înălțau casele marchizului de Villena, dar „despărțite de o stradă“, și într-adevăr, există o stradă între ele în planul lui El Greco. Acestea sînt faptele, deși, în ciuda lor, de multă vreme nimeni nu mai vorbește la Toledo de casele ducese, și toată lumea localizează pe terenurile ei ruinele caselor și terenurile marchizului de Villena.

Contractele de închiriere publicate de dl. San Román oferă importante amănunte privind locuința lui El Greco. În perioada 1585—1586 el ocupa încăperile principale, galeriile și intrările, care erau: „camera mare cu bucătăria principală...“; „vestibulul ce se află între cele două curți, prima și a doua, împreună cu subsolul, de lîngă fîntîna din curtea amintită...“; „o cameră mare căreia i se spune a vitrinelor, și o încăpere la care ajungi coborînd pe o scăriică“. În 1604 deținea „camera principală și cea dinspre grădina și curtea femeilor, cu bucătăria principală și subsolul, galeria lungă, care în total sînt douăzeci și patru de încăperi“. Iar în 1610 și 1611 mai este enumerată o altă încăpere „pe care obișnuia s-o folosească drept remiză“.

Sigur că aceste încăperi trebuie să fi constituit partea cea mai bună a caselor lui Villena, după cum observă dl. San Román, fapt ce reiese din chiria plătită, căci, afirmă el, în timp ce El Greco plătea între 596 și 1200 reali, ceilalți chiriași ai caselor principale — numite Aldegüela și casa Coraja — plăteau cel mult 300, iar majoritatea, între 50 și 100. În Aldegüela locuia Jorge Manuel, iar la moartea tatălui său a închiriat încăperile acestuia.

Contractele de închiriere probează deci că El Greco a locuit în casele principale ale marchizului de Villena, dar din ele n-a mai rămas nimic și chiar terenurile pe care erau clădite au devenit azi piață publică. Și cum alături de 42

ea, foarte aproape, pe aceleași terenuri pe care toledanii le numesc de secole ale lui Villena, se înalță *Casa lui El Greco*, denumire atât de repede adoptată, rezultă că, departe de a-și pierde autenticitatea, ea dobândește, dimpotrivă, în zilele noastre, cel mai înalt și mai peremptoriu titlu de noblețe, fiind stabilit cu certitudine că nu există alta care să-i poată disputa locul și intima înrudire cu casele principale dispărute ale marelui bogătaş. Pe terenurile atribuite prin tradiție lui Villena există această urmă din acea epocă, acest încântător amalgam de civilizații, acest cămin al unui om bogat din alte vremuri, mai degrabă reînviat decât conservat pentru patrie, de generoasa idealitate a unui spirit nobil, singurul care întrunește toate însușirile de realism, de convenționalism aproape autentic pentru a întruchipa din punct de vedere material și spiritual, pe gustul privitorului, locuința dispărută a lui El Greco din Toledo⁴².

Portretele familiei. El Greco, după cum se vede, n-a avut fiice și, totuși, trecea drept fiică a artistului frumoasa și foarte eleganta tânără înfășurată în tocă și blănuri albe, astăzi în colecția d-nei Maxwell McDonald, Glasgow, Scoția, chiar din același timp în care, tot ca imagine a lui El Greco, a trebuit să fie botezat portretul din Sevilla, adică din vremea baronului Taylor, căruia îi plăceau atribuirile romantice, și a lui Ludovic Filip, în a cărui colecție s-au aflat ambele opere. Neexistând nici cel mai mic temei care să justifice o atribuire atât de arbitrară, n-are rost s-o mai comentăm. E destul să apreciem că factura, venețiană în esență, certifică apartenența tabloului la acea perioadă în care El Greco era poate mai tânăr decât femeia reprezentată. Dl. Sanpere a pretins că vede în ea, în locul fiicei, pe soția artistului, reprodusă apoi, afirmă el, în tablouri ca *Sfânta Familie*, de la Prado; și prin asemănarea pe

43 care i-o găsește cu tânărul pictor din Sevilla,

el crede că acesta este fiul lui El Greco. Toate aceste asemănări mi se par foarte riscante, căci nu țin seama de aerul foarte somptuos pe care îl are doamna pentru a putea fi soția lui El Greco, când acesta abia sosise în Spania în căutare de lucru, deci portretul nu putea fi pictat după 1577, adică să facă parte din primele opere executate la Toledo, și nu iau în considerare, apoi, ceea ce testamentul pictorului ne lasă să presupunem asupra pretenției sale căsătorii. Drept imagine a doanei Jerónima de las Cuevas, iubita lui El Greco, dl. Bertaux consideră a fi *Veronica* de la Santo Domingo el Antiguo, aflată acum în proprietatea doanei María Luisa Caturla, Madrid. Pictorul din Sevilla putea să-l reprezinte dacă nu pe El Greco însuși, atunci pe fiul lui⁴³, dar tot așa de bine el putea să fie, cum în mod tradițional se susține, pajul din *Înmormântarea Sfântului Martin* sau tânărul care ține planul din *Vederea orașului Toledo*, dar nu există nimic care să confirme vreuna din aceste presupuneri. Și nu ne rămîne, din acest punct de vedere, decît interesantul tablou *Familia*, mai înainte proprietatea reverendului Th. Picairn, din Philadelphia. Din cele patru semifiguri feminine care îl compun, cele două din centru, una tînără, care coase, și una bătrînă, care tricotează, sînt fără îndoială doamne, pe cînd cele două din părțile laterale, atît cea care toarce, cît și cea care ține copilul, par a fi slujitoare. Este vorba, evident, de un interior de familie, un rar tablou de gen în epoca aceea, cu acel realism de compoziție atît de sobru și viguros, cu caracterele și detaliile pe care le-au avut marii artiști din secolul al XV-lea, cu o sută de ani mai înainte, și pe care aveau să le aibă cei din secolul al XVII-lea, cincizeci de ani mai tîrziu. Un interior atît de intim încît te face să te gîndești la cel al familiei artistului, de vreme ce mai există și concordanța dintre tehnica tabloului, care corespunde unei etape mai tîrzii, și figurile tinerei și bătrînei, care, închipuind-o pe Maica Domnului și pe 44

Sfinta Ana, apar în *Sfintele Familii* pictate de el, pe la sfârșitul secolului al XVI-lea și la începutul celui de al XVII-lea, adică tocmai atunci când Jorge Manuel trebuie să se fi căsătorit, întrucât primul său fiu a venit pe lume în 1604, și avea să aibă, în perioada căreia îi corespunde tabloul, vârsta pe care o are copilul din tablou.

Toate acestea, după cum se vede, nu constituie, totuși, prea mult pentru a risca să pretindem că în ele se află imaginile doănei Catalina⁴⁴, a Alfonsei și a lui Gabriel de los Morales.

Locuința, omul, caracterul, mobilierul, atelierul, biblioteca. A călătorit oare El Greco prin Spania? Nu se știe nimic precis. Ceva indică contrariul și anume că marile lui opere, cele care aveau nevoie de retabluri, au fost toate realizate pentru Toledo sau centrele din apropiere: Madrid, Escorial, Illescas. Cu toate acestea, portughezul Ricardo Jorge a făcut cunoscut pentru prima oară un curios citat din marele scriitor don Francisco Manuel de Melo, în legătură cu acest aspect. Melo, comparându-se cu El Greco, în privința schimbărilor de stil, afirmă: „Mi s-a întâmplat, ca să spun așa, întocmai ca lui El Greco. Pictor vestit, pe care l-au cîntat toți poeții acestui secol: felul lui de a picta era atît de sever și de sumbru încît celor mai mulți nu plăcea; niciodată nu a pictat oameni simpli; ducea o viață foarte modestă, ca un adevărat suveran al spiritului său; în cele din urmă, convins de foame și de prieteni, s-a dus la Sevilla într-o perioadă favorabilă navigației, unde a pictat atîtea chipuri nobile, pînă cînd s-a îmbogățit; cînd și-a dat seama că este bogat, s-a reîntors la pictura lui solemnă, pe care o considera felul lui de a fi, spunînd: vreau să trăiesc mai degrabă sărac decît umilit”.⁴⁵

Nu există vreun motiv să punem la îndoială veridicitatea celor afirmate de Melo, dar

Făcîndu-mi H. Secu bi

ne putem îndoi de autenticitatea sursei de care s-a folosit. La contemporanii lui El Greco nu apare nicăieri vreo aluzie la această faimoasă călătorie, și este de mirare, dacă ne gândim mai ales la Pacheco, care trăia la Sevilla. Și mai este ciudat și faptul că trecerea lui El Greco pe aici nu a lăsat nici o urmă în tradiția populară. Melo a scris aceste cuvinte în 1657, adică la aproape o jumătate de secol după moartea lui El Greco. Și toate aceste împrejurări, la care se adaugă semnificația specială pe care istoricul o dă textului, mă îndeamnă să cred că este vorba de încă o interpretare, pur erudită, între multe altele pe care critica secolului al XVII-lea, contemporană cu Melo, și le-a creat spre a-și explica incomprehensibilele ciudătenii ale artei lui El Greco.

Acest citat din Melo, potrivit căruia „convins de foame și de prieteni s-a dus la Sevilla într-o perioadă favorabilă navigației“, poate fi explicat prin expedierea, în 1597, lucru verificat de altfel⁴⁶, de către El Greco spre acel oraș, în vederea vânzării, a unui mare număr de „icoane, pânze și alte lucruri“. Fantezia populară a făcut din aceasta o călătorie.

Să revenim acum la misterul care învăluie persoana lui El Greco: afirmațiile lui Paravicino și Góngora, marii săi apologeți și, probabil, prietenii săi, ale călugărului Sigüenza, care i-a fost contemporan, ale lui Pacheco, care l-a vizitat în 1611, și ale lui Jusepe Martínez, care, fără îndoială, i-a auzit vorbind pe cei ce l-au cunoscut, sînt făcute în treacăt și numai în legătură cu lucrările și cu ideile sale despre artă. Vom folosi aceasta la timpul cuvenit. Iar puținul ce se spune în mărturii despre caracterul lui sau despre viața lui, în loc să ne mulțumească, ne suscită mai degrabă interesul și ne face să regretăm că nu cunoaștem în detaliu trăsăturile omului atât de extraordinar și original, cum, cu si- 46

guranță, trebuie să fi fost Dominico al nostru.

Știm, din fericire, cu certitudine locul din Toledo unde se afla acel faimos „atelier împodobit cu pânzele sale“, în care a pătruns un fulger, fără să-i provoace vreo daună pictorului, pentru că „forța penelului său l-a ofensat pe Jupiter“, și din care „dirija mînia cerului“⁴⁷. Dar dacă, odată cu moartea,

„Renumele i-l cîntă lumea toată,
Deși invidia vrea să-l umbrească,
Dar soarele, cu raza lui cerească,
Gonește negura întunecată“⁴⁸,

cine să fi fost, atunci, detractorii săi și cine necondiționații săi partizani?

Dacă „în toate a fost singular, ca în pictură“ (Pacheco, vol. I, p. 318) și avea „o fire extravagantă“ (Jusepe Martínez, p. 183), atunci în ce ar consta extravaganțele sale? Dacă „a fost mare filozof, exprimînd gînduri înalte, și a scris despre pictură, sculptură și arhitectură“ (Pacheco, vol. II, p. 146), atunci unde or fi zăcînd manuscrisele sale? Dacă a fost primul în a susține, pentru propria-i cauză, scutirea de impozit a lucrărilor de pictură, împotriva celui însărcinat cu perceperea unor astfel de taxe, funcționarul din Illescas, și a obținut o sentință favorabilă, am dori să dăm de acest proces. Dacă „a cîștigat mulți ducați, însă îi cheltuia cu luxul exagerat pe care îl întreținea în casă, mergînd pînă acolo încît și-a angajat lăutari, cu salariu, pentru ca atunci cînd se așeza la masă să se bucure de toate deliciile“ (Jusepe Martínez, p. 183), cum să nu ne pară rău că nu cunoaștem, în amănunțime, această prelungire, la Toledo, a splendidei și fastuoasei vieți venețiene a unui Tițian sau a unui Bassano, pe care El Greco a gustat-o de tînr și, simțindu-i lipsa, a încercat s-o imite pe malurile

Că cele spuse de Jusepe Martínez par să aibă un oarecare temei, o dovedește faptul, constatat mai înainte, că pictorul locuia în clădirile principale ale lui Villena, și ocupa, plătind scump, după cum am văzut, numai el, deoarece Jorge Manuel locuia în Aldegüela, cele mai bune douăzeci și patru de încăperi. La prima vedere, inventarul bunurilor, dacă este autentic, vine în contradicție cu o atare dare de mână; căci întregul mobilier, specificat în inventar, abia ar ajunge pentru bucătărie, dormitor și salon. Este suficient să raportezi singurele opt scaune la cele douăzeci și patru de încăperi. De sărăcia lenjeriei nu trebuie să ne mirăm. Pe atunci oamenii de condiția lui nu aveau mai mult. Și cu atât mai puțin trebuie să ne surprindă contrastul dintre aceasta și fastuosul baldachin de damase cărămiziu al patului, cu draperiile și lambriurile sale. Este o chestiune ce ține de epocă, de rasă și de om.

Să trecem la bucătărie: dulapul vechi cu bufet, sipetul, masa extensibilă, cele patru ulcioare, soba, cele două cratițe, cele două tigăi, cele două grătare și piulița. Să plasăm în dormitor ceea ce nu poate fi întâlnit decât aici: patul de nuc obișnuit, cu cele patru saltele, patru perne, două cearceafuri, două pături, plapuma și foarte elegantul baldachin de damase. În dormitor sau într-o verandă și-ar găsi locul cele două cufere și dulapul mare de pin cu cinci sertare; un spațiu mai mult decât suficient în care să se păstreze lenjeria de casă ce nu era folosită: o față de masă, șapte șervete de masă, două cearceafuri și două prosoape; iar cât despre propriile veșminte, întrucât El Greco se îmbrăca zilnic cu hainele de purtare, cu care poate că a și fost înmormântat, mantia lui de postav, ciorapii, pantofii, pălăria, spada și pumnalul cu curele și cingătoare, nu mai rămâneau pentru păstrare decât niște obiecte de mătase, o mantie, trei cămăși, două perechi de ciorapi de in și trei pe-

Că cele spuse de Jusepe Martínez par să aibă un oarecare temei, o dovedește faptul, constatat mai înainte, că pictorul locuia în clădirile principale ale lui Villena, și ocupa, plătind scump, după cum am văzut, numai el, deoarece Jorge Manuel locuia în Aldegüela, cele mai bune douăzeci și patru de încăperi. La prima vedere, inventarul bunurilor, dacă este autentic, vine în contradicție cu o atare dare de mîna; căci întregul mobilier, specificat în inventar, abia ar ajunge pentru bucătărie, dormitor și salon. Este suficient să raportezi singurele opt scaune la cele douăzeci și patru de încăperi. De sărăcia lenjeriei nu trebuie să ne mirăm. Pe atunci oamenii de condiția lui nu aveau mai mult. Și cu atît mai puțin trebuie să ne surprindă contrastul dintre aceasta și fastuosul baldachin de damască cărămiziu al patului, cu draperiile și lambriurile sale. Este o chestiune ce ține de epocă, de rasă și de om.

Să trecem la bucătărie: dulapul vechi cu bufet, sipetul, masa extensibilă, cele patru ulcioare, soba, cele două cratițe, cele două tigăi, cele două grătare și piulița. Să plasăm în dormitor ceea ce nu poate fi întîlnit decît aici: patul de nuc obișnuit, cu cele patru saltele, patru perne, două cearceafuri, două pături, plapuma și foarte elegantul baldachin de damască. În dormitor sau într-o verandă și-ar găsi locul cele două cufere și dulapul mare de pin cu cinci sertare; un spațiu mai mult decît suficient în care să se păstreze lenjeria de casă ce nu era folosită: o față de masă, șapte șervete de masă, două cearceafuri și două prosoape; iar cît despre propriile veșminte, întrucît El Greco se îmbrăca zilnic cu hainele de purtare, cu care poate că a și fost înmormîntat, mantia lui de postav, ciorapii, pantofii, pălăria, spada și pumnalul cu gurele și cingătoare, nu mai rămîneau pentru păstrare decît niște obiecte de mătase, o mantie, trei cămăși, două perechi de ciorapi de in și trei pe-

rechi de pantofi. Și se mai adaugă, în sfârșit, pentru a împodobi camera de primire, acel salon menționat în contract: în afară de cele opt scaune, un birou îmbrăcat în piele, trei birouri de pin, un dulap în perete, o masă de nuc cu șnur, alta de pin, iar pe ea lampa cu ulei și cele două sfeșnice, iar în mijlocul salonului o mică sobă de metal. Rămîne numai patul de scînduri, situat undeva, într-o cameră întune-coasă, folosit de acea María Gómez, slujnica ce l-a îngrijit pe El Greco pînă la moarte, vreme de douăzeci de ani, sau de Francisco de Preboste, care, ca servitor și colaborator⁴⁹, i-a stat în preajmă și mai mult timp.

Nici luxul și nici ostentația nu au ce căuta, prin urmare, în acest cadru. Nici avere imobilă, nici pînze ale altor pictori, nici opere de artă, nici credite importante nu figurează în inventar. El Greco îi autorizează pe executorii săi testamentari să intre în posesia tuturor bunurilor sale „și cele mai bune și cele mai bine păstrate să fie vîndute într-o licitație publică sau în afara ei” pentru a putea plăti tot ce trebuie; ceea ce ne face să presupunem că nu avea economii. Jorge Manuel jură „că a făcut inventarul bine și cu bună credință, fără vreo tăinuire”; și deși se ia în considerare slaba valoare pe care o au astfel de formule, pînă acum nu există vreun indiciu care să ne facă să presupunem contrariul. Căci dacă este adevărat că la 4 iulie 1615, la un an după moartea tatălui său, îi închiria lui Juan de Sierra, care făcea cărți de joc, o casă pe care o avea în parohia San Bartolomé de Sansoles, aceasta nu putea fi decît a sa, cîștigată prin propria-i muncă sau prin cea a primei lui soții, Alfonsa de los Morales.

El Greco trăia, deci, după cîte se pare, cheltuind zilnic puținul sau multul pe care îl cîștiga, iar căminul său reflectă bunăstarea mijlocie a unui pictor din acel timp, fără ac-

⁴⁹ ces la Curte. Nimic care să contrazică cele

susținute de Jusepe Martínez atunci când spune răspicat că „a cîștigat mulți ducati și i-a cheltuit“. Că i-a cîștigat este sigur; și actele referitoare la operele sale ne-o învederează, și n-a existat în timpul său pictor care să-l egaleze. Că i-a cheltuit, se vede foarte clar din inventarul gospodăriei sale. Că i-a plăcut luxul și ostentația este de crezut, dată fiind educația sa venețiană și caracterul său. Și că nu i-a mai avut la bătrînețe, nici asta nu trebuie să ne mire. Calitatea modestă a mobilierului său intim de dinaintea morții lasă o oarecare impresie de casă bogată scăpătată. Ultimul lucru la care renunță un spaniol ruinat sînt aparențele. Îi știm doar pe acei hidalgi din teatrul nostru și din romanele noastre. Sînt în stare să nu mănînce, dar nu-și părăsesc palatul și nici capa și spada.

Probabil că nimic nu i-ar fi fost mai greu lui El Greco decît să abandoneze cele douăzeci și patru de încăperi din casele principale ale marchizului de Villena. În afară de faptul că aici își avea atelierul și aici își păstra comoara. „El Greco nu a lăsat la moarte altă bogăție decît cele două sute de tablouri începute de mîna sa“, a spus Jusepe Martínez; și această afirmație, exactă în esența ei, ne face să credem că nu s-a înșelat nici în privința risipei și nici a excesivei ostentații a artistului. Primul inventar ne arată, într-adevăr, în detaliu, tot ceea ce avea El Greco în atelier. Într-adevăr nu două sute, dar erau o sută patruzeci și trei de tablouri. Și nu toate erau doar începute, ci numai patru. Celelalte erau terminate, în afară de șapte, aflate într-un stadiu avansat de finisare, cincisprezece numai schițate, iar patru în clarobscur. Inventarul le grupează după dimensiuni, din care rezultă: zece mari, treizeci și șapte mici, zece foarte mici și optzeci și șase fără menționarea dimensiunilor. În privința subiectelor, făcînd abstracție de portrete, căci nici unul nu figurează, numărul celor menționate în inventar nu de-

pășește cifra de 25, din aproximativ 400 câte cuprinde Catalogul operelor pictorului.

În cel de al doilea inventar, cel al bunurilor lui Jorge Manuel⁵⁰, făcut în 1621, figurează nu mai puțin de 265 de tablouri împărțite astfel: terminate 150, în fază de schiță 28, începute 57 și grunduite 30. Toate sînt numerotate în mod corespunzător. Dimensiunile picturilor terminate sau în fază de schiță sînt indicate cu exactitate. Cele începute sînt menționate global și acum sînt pomenite cinci portrete cu numele celor portretizați, printre ele aflîndu-se și cel al tatălui său. Menționează, de asemenea, modelele de ghips, ceară și lut, desenele, schițele, stampele, planșele etc., dar în număr mai mare.

Ceea ce confirmă suficienta exactitate de care dă dovadă Pacheco atunci cînd afirmă că „Dominico Greco mi-a arătat în anul 1611 un dulap în perete în care se aflau modele de lut făcute de mîna lui, pentru a se folosi de ele în lucrările sale, și, ceea ce depășește orice uimire, toate originalele, executate în ulei, pe care le pictase în întreaga lui viață, pe pînze de dimensiuni mai mici într-o sală mare, pe care, la îndemnul lui, mi le-a arătat fiul său” (Pacheco, vol. II, p. 2). Acolo se aflau, într-adevăr, modelele: „treizeci, din lut și ceară” și „cincisprezece, de ghips”; și pentru a le păstra așa cum le-a văzut Pacheco, am rezervat cel de al doilea dulap în perete ce figurează în inventar. Desenele, care abia dacă sînt cunoscute, erau în număr de o sută cincizeci; se mai aflau aici treizeci de schițe, cea mai mare parte dintre ele schițe de retablu, și două sute de stampe, de presupus că nu toate după tablourile sale, deși au existat, într-adevăr, „zece plăci de cupru gravate”, poate de el însuși. Totuși, nu există nici o mărturie în acest sens și nici vreo gravură executată de el, iar în privința ustensilelor, dacă lăsăm deoparte paleta și

51 pensulele, pe care Jorge Manuel, cine știe dacă

dintr-un legitim și sfânt respect, nu le include, nu lipsește nimic pentru a reconstitui atelierul, așa cum am făcut mai înainte cu locuința. Trei bănci de pictat, două bănci mai mici și două scărițe. Iar deasupra mesei, cu un sertar, care se află alături, să punem restul; câteva culori, o placă de porfir și două pietre de tocilă pentru a le prepara; o retortă pentru lacul de roibă, puțin verniu și o retortă cu ulei de nucă. În sfârșit, agățate sau rezemate de perete vor fi fost cele patru pânze pe care El Greco le-a lăsat grunduite și cele douăzeci și opt șasiuri pentru tablouri, care întregesc cadrul.

Sculptura în lemn și în piatră ocupă mai puțin spațiu. Ca materiale, se aflau acolo cele pentru ultima lucrare, cea de la Hospital de Afuera, pentru care semnase un contract. Retablurile laterale erau gata, mai puțin sculptura în lemn și în piatră; retablul principal în același stadiu, însă fără coloanele mari și fără cornișă; numai o coloană gata cioplită.

Să ne despărțim aici de Jorge Manuel, preocupat cu conducerea unei astfel de activități; pentru că în acești ultimi ani îl înlocuiește pe bolnăviciosul său tată în tot ce poate, este garantul său, și scrie, în locul lui, după cum am văzut, pînă și actele. Și să-l urmărim pe El Greco, care, istovit de intensă energie cheltuită în pânzele pentru Tavera, pe care forțele-i slăbite nu-l lasă să le ducă pînă la capăt, revine să se odihnească în salon, lîngă dulapul din perete, și să ia în mîini o carte.

Biblioteca lui El Greco este prima și cea mai cuprinzătoare confirmare oferită de fapte cu privire la personalitatea și caracterul artistului, întrevăzută deja în puținele fraze citate din contemporanii săi și pe care studierea operelor sale m-a determinat s-o afirm cu anticipație. Cînd a sosit în Spania, venind din Italia, era un om în toată puterea cuvîntului, așa că este de presupus că autorii săi prefe-

rați continuau să fie cei greci și italieni. Într-adevăr, dulapul din perete conține 27 opere grecești, 67 italiene, 19 cărți de arhitectură, Vitruviu, în latină și în italiană, mai multe volume de Vignola, Serlio, León Bautista Alberti, Paladio. Un „Escorial în stampe“ de Juan de Herrera... Cele în spaniolă, puține și fără importanță. Jorge Manuel, făcând inventarul, pare să fi fost condus de dragostea diferențiată pe care tatăl său le-o poartă. Ni-i face cunoscuți pe greci; din italieni doar 17; despre ceilalți se mulțumește doar să spună că erau 50; dintre spanioli nu menționează nici unul. Nu știm încă ce a citit El Greco în spaniolă. Dar, în schimb, ni se confirmă ceea ce am presupus și arătat de atâtea ori când am vorbit de tablouri. El Greco a avut drept bază fundamentală a culturii sale literare și a formației sale spirituale cele două surse, cele mai înalte și mai pure ale primei Renașteri: poezia greacă și cea ebraică; Biblia și Homer. Aceeași austeră și rafinată delectare, același clasicism creștin sau elen, fie direct, fie prin intermediul latinilor, în care și-au căutat inspirația artiștii din Grădina Medici. Aidoma celor din care a băut Buonarroti în timpul seratelor de la Vittoria Colonna, celei care a inspirat *Nașterea Venerei* și *Calomnia* lui Botticelli, *Pan* și frescele de la Orvieto, ale lui Signorelli, procesiunile triumfale ale lui Mantegna și plafulul Sixtinei.

Și cu Homer: Euripide, a cărui prezență, excluzându-i pe ceilalți tragici, pare a fi aproape un simbol, prin coincidența lui cu cretanul în arta rafinată și violentă. Și cu Homer și Euripide: Demostene și Isocrate, mai mult bățăioși decât pașnici; Esop și Lucian, cu ironia lor neliniștitoare. Și după Vechiul și Noul Testament, Sfântul Vasile și Sfântul Ioan Gură de Aur, cu ardoarea lor năvalnică. Iar dintre italieni, Petrarca, pentru lirismul lui subtil; 53 Ariosto, pentru fantezia lui dezlănțuită, și

Amadigi de Bernardo Tasso, care nu-i este cu nimic mai prejos. Acesta este fondul poetic, în versuri și proză, din dulapul lui El Greco.

Unde se mai află și filozofie, îndeosebi practică: *Politica* și *Fizica* lui Aristotel, *Morala* lui Plutarh, *Moralia* Sfîntului Vasile, *Filopono* cu *Anima*, în mai multe volume, și o *Filozofie morală*, în italiană, a unui autor necunoscut.

Dar în biblioteca lui El Greco, alături de filozofia practică se mai află cea teoretică, și prin aceasta se învederează și mai mult ceea ce este semnificativ. Un singur tratat, și acesta modern, un singur filozof, și acesta contemporan cu artistul: cele *Zece Dialoguri* ale lui Francesco Patrizzi⁵¹. Adică tot neoplatonismul renescentist în ce are el mai intens și mai acut. Pentru că Patrizzi nu este numai platonician, ci și cel mai înverșunat și furi-bund adversar al lui Aristotel, din tot secolul său. Și mai este noul traducător al misti-cilor orientali. Și este, prin asta și mai presus de asta, îndrăgostitul de lumină, din care face centrul doctrinei sale. Lumea, după el, nu are drept cauză primul impuls aristotelic, ci lumina, lumina divină, din care se zămislește toate și care este primul lucru creat de Dumnezeu. Idealism, misticism, lumină, iată toată esența artistică a lui El Greco.

Urmează, ca importanță, partea de istorie, cu *Viețile* lui Plutarh, cu Josephus Flavius și Arrianus, în limba greacă; Quintus Curtius, și o istorie a Italiei, în italiană, fără să știm dacă Xenofon, care este menționat, își are și el aici lăcașul. Celelalte subiecte sînt mai reduse ca număr. Un *Lexicon*, grecesc, și un *Vocabulario e grammatica* de Alberto Accarizio. O *Descrizione* a Italiei și *Relazione Universale* de Botero, atît de răspîndită în acea vreme. Hipocrate, în greacă, și *Idea de conservar la sanità*, pentru medicină; o *Disciplina Militar*. Iar în privința artei, un *Trattato de la Pittura* și cele nouăsprezece cărți de arhitectură amintite. 54

Leonardo? Alberti? Regretăm că Jorge Manuel nu a extins asupra întregii biblioteci minuțiozitatea inventarului său. Dar ceea ce pomeneste este suficient totuși pentru a lumina figura lui El Greco și pentru a înțelege ce forțe intelectuale îl însuflețeau, care era locul său în epocă și cum de a putut să i se exalte personalitatea în pustietatea profesională pe care a găsit-o în Castilia.

În marea casă a lui Villena, cu un mobilier atît de modest, locuind cu un frate mai bătrîn decît el, Manuso⁵², un servitor și colaborator, Francisco Preboste, și o slujnică, María Gómez, bolnăviciosul El Greco din ultimele zile lasă impresia unui solitar. Să fi fost el așa toată viața? Imaginea de solitar spiritual pare s-o degaje și faimoasa întrevvedere cu Pacheco, din 1611, și chiar de solitar ironic. Vom avea prilejul să mai vorbim despre asta. Pare constant în relațiile sale, pentru că, după moarte, don Luis de Castilia este executorul său testamentar, cel care scrie *Memoria*⁵³ și îi servește de intermediar în relațiile cu fratele său, decanul don Diego, de la care El Greco primește prima comandă la Toledo.

Apropiat de compatrioții săi apare și în ultima clipă. Poate că, stăpînit de nostalgii, îi făcea plăcere să vorbească mai mult în limba sa maternă cu cei din familiile lui Diógenes Parramonlio și Constantinos Focas, care i-au servit de martori la semnarea testamentului, decît în spaniolă cu dr. Gregorio de Ángulo, creditorul și protectorul său în multe rînduri, cel ce îi acorda sume respectabile, „care îl împrumutase și ajutase pentru propriile-i nevoi“, nașul primului său nepot, Gabriel de los Morales, „consilier municipal bine văzut“ timp de mulți ani la Toledo, și de ale cărui producții literare nu știm nimic, în ciuda laudelor pe care Cervantes și Lope nu ostenesc să i le aducă.

I-a fost atelierul frecventat de elevi? Au trecut prin el geniile literare ale timpului, oameni politici, oamenii Bisericii? Impresia din

puținul pe care îl cunoaștem despre ultimele
sale zile este mai degrabă de singurătate decît
de părăsire. Ceva asemănător cu ceea ce se
petrece în *Inmormintarea contelui de Orgaz*,
care din acea casă mare a ieșit, și care atît de
aproape de ea se afla; ceva asemănător cu ora-
șul Toledo din acea vreme; o viață înfloritoare
care ia sfîrșit, o spiritualitate intensă consu-
mată, ruine care își fac apariția, bogății prin-
tre dărîmături, care în curînd, în oraș — deși
aici fără inventar —, ca și în casă, vor fi scoase
la licitație.

NOTE

1 Capitolul I al primei ediții a acestei cărți — apărută în 1908 — se intitula: *Ceea ce nu se știe din viața lui El Greco*.

2 *El Greco en Toledo* de Francisco de Borja San Román, Madrid, Victoriano Suárez, 1910. *El sepulcro de los Theotocópuli en San Turcuato de Toledo*, de același autor, Madrid, V. Suárez, 1912.

3 Document descoperit și publicat de C. D. Mertziós, membru corespondent al Academiei din Atena, în *Arte Veneta*, 1961, p. 217—219, vol. XV. *Menegos* este diminutivul de la Dominico. *Sgourafos*, în dialect cretan înseamnă: pictor. În greacă: *zografos*. (N.C. de J.).*

4 A se vedea Francisco de Borja San Román: *De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos)*, *Archivo español de Arte y Arqueología*, nr. VIII, 1927, V, p. 51—52. (N.C. de J.).

5 În secolul al XVI-lea sînt frecvente, la Veneția, numele de artiști greci. Cei mai cunoscuți, citați de Justi: Antonio Vassillacchi, Domenico delle Greche, Torino Batha, Michael Damasceno, cretan, ca și Nicolas de la Torre, miniaturist la Escorial. Este probabil ca tot de la Veneția să fi venit și Pere Serafi, numit „lo Grech“, poet și pictor la

* Monografia *El Greco* a lui Manuel B. Cossío, publicată pentru prima oară în 1908, avea să cunoască numeroase ediții, dintre care amintim aici pe cea din 1944 (Espasa Calpe, colecția Austral, Buenos Aires). În unele ediții mai recente, cum este cea din 1972, apărută la editura RM din Barcelona, aparatul de note și catalogul conțin unele completări efectuate de fiica autorului, Natalia Cossío de Jiménez. Am considerat util să le introducem și noi în versiunea românească (n. tr.).

Barcelona, care, în 1563, picta uşile încăperii în care se afla orga din biserica din Tarragona. (Vezi Sanpere, *Boletín de la Academia de Buenas Letras*, Barcelona, anul I, nr. 4).

6 Dl. C. D. Mertzios, membru corespondent al Academiei din Atena, a descoperit pentru prima oară numele Theotocopoulos într-un document aflat în arhiva cretană de la Veneţia şi într-un altul aflat în registrele comunităţii greceşti de la Veneţia. Aceste descoperiri le-a publicat în *Pragmateiai tes Akademias Athenon*, IX, p. 189—202, 1939. În ultimul timp, în *Arte Veneta*, vol. XV, p. 217—219, 1961, a publicat un interesant extras din descoperirile făcute de el în arhivele cretane de la Veneţia, unde a găsit 19 registre ale notarului cretan Michele Maras (1538—1578). În aceste documente apare numele de Manoussos Pigas (care mai târziu a devenit patriarh al Alexandriei), Theodossios Corinthios, Francisco Kyriacopoulos şi Manuel Strianos, ca învăţători de limbă greacă la Candia. C. D. Mertzios sugerează că aceştia ar fi putut să fie învăţători ai lui El Greco. În aceste documente mai apar şi numele unor cunoscuţi pictori cretani: călugărul Theophanis şi fiii săi Symeon şi Nichoforos, preotul Efressinos şi Michele Damaskinos, care au lucrat la Muntele Athos. Graţie acestor documente se ştie că pictorul Theophanis era una şi aceeaşi persoană cu Bathas, şi nu doi artişti diferiţi, cum s-a crezut pînă acum. În afară de faptul că menţionează cinci pictori cunoscuţi, mai apar în ele numele a patruzeci şi două de artişti necunoscuţi pînă azi. Trei dintre ei poartă titlul de „didascalos”, sau maestru de pictură. Mertzios mai sugerează că aceşti pictori contemporani cu El Greco, dar mai în vîrstă decît el, i-ar fi putut fi maeştri, la Candia. (N. C. de J.).

7 *Discursos practicables del Nobilísimo arte de la Pintura*, Madrid, 1866, p. 184.

8 Este vorba de o scrisoare pe care Clovio o scrie cardinalului Nepote, Alessandro Farnese, recomandîndu-l pe El Greco. Scrisoarea autografă se află în *Carteggio farnesiano* şi a fost publicată pentru prima oară de Signor Cav. Amadio Ronchini, împreună cu alte şapte ale aceluiaşi Clovio, ca appendice la Amintirile despre acest miniaturist, pe care le-a inserat în *Atti e memorie* etc.

Intrucît documentul conţine date despre pictor înainte de venirea lui în Spania, se cuvine să-l transcriem în întregime.

către Card. Farnese

Viterbo

Azi 16 noiembre 1570

S-a întâmplat să vină la Roma un tânăr Candiott, elev al lui Tițian, care, după părerea mea, are un talent deosebit la pictură; printre alte lucrări, a făcut un autoportret care i-a uimit pe toți acești Pictori din Roma. Aș vrea să-l rețin sub umbra Domniei Voastre Illma, et Revma, fără nici o altă cheltuială pentru traiul zilnic, decât o cameră la Palatul Farnese, pentru cîtva timp, cu scopul de a-l face să se simtă cît mai bine. Vă rog să aveți bunătatea să scrieți comandoului Lud. ca majordomul său să-i pună la dispoziție în acel Palat o cameră la mansardă; astfel Domnia Voastră Illma va face o faptă virtuoașă demnă de dvs., pentru care vă voi rămîne obligat.

Vă sărut cu respect mîinile,

Servitorul prea plecat al Domniei Voastre
Illma et Revma Don Giulio Clovio

Ronchini a fost primul, după cîte știu, care a observat că aici este vorba de El Greco, și așa afirmă și croatul Ivan Kukuljevič Sakcinski atunci cînd o transcrie în cartea sa despre Clovio, paginile 50 și 75 și appendicele XIV.

O transcrie, fără să facă vreo referire la El Greco, și John W. Bradley în *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio*, Londra, 1891. Dar cel care o folosește într-un mod mai concret în slujba cunoașterii vieții pictorului este Karl Justi în primul său articol din Z.f.B.K. În transcrieri există unele diferențe, deși nu substanțiale. Textul exact publicat de Ronchini concordă cu transcrierile lui Sakcinski și Sanpere, fiind incorecte cele ale lui Justi și Bradley.

9 Palomino de Castro y Velasco, D. Antonio: *El Parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, 1724, p. 428.

10 Aici filele nu sînt numerotate. Numărul 332 este ulterior și este scris, se pare, de cineva care a numerotat filele și a vrut să noteze numărul ce corespundea aici. Cifra 2 este corectată. Dedesubt exista o altă cifră, probabil 5, pentru că Foradada susține că este 335. N-am verificat care dintre ele este mai exactă.

11 „A murit în cele din urmă Dominico al nostru — afirmă el — în orașul amintit, pe la anul una mie șase sute douăzeci și cinci, și la vîrsta
59 de șaptezeci și șapte de ani, deși unii spun că a

murit mai bătrîn, și este înmormîntat în biserica parohială San Bartolomé, iar peste mormînt au pus, nu știu cu ce ocazie, un grilaj în loc de lespede, pentru ca acolo să nu mai fie înmormîntat altcineva, grilaj ce nu mai există astăzi, căci dărîmîndu-se biserica, a fost înlăturat cînd aceasta s-a reconstruit", p. 428 și 429.

12 Astăzi în Muzeul Prado.

13 În *Obras poéticas* de Paravicino, creta apare cu c mic și foarte aproape de *de*, adică cele două cuvinte au devenit verbul *decreta*. Aceasta trebuie, după părerea mea, să-l fi derutat pe copist, obligîndu-l să dea un nou sens versului.

14 Dl. Sanpere, în lectura sa, suprimă *πρωτον* și adaugă, în schimb, *και ονήσιμον* după *έπίσκοπον*, formă care nu este a nici unuia dintre acei sfinți Pavel pe care îi cunosc: de la Catedrala și de la Muzeul din Toledo; cei aparținînd dl. Vaño, în Valencia (astăzi la City Art Museum, Saint Louis, Missouri, S.U.A.), moștenitorilor marchizului de Castro Serna, din Madrid, și marchizului de San Feliz, din Oviedo.

15 Era inedit cînd a fost citit acest capitol la Ateneul din Madrid. După aceea l-a publicat Don José Martí y Monsó în *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*. El nu realizează importanța pe care o prezintă documentul, căci afirmă: „Acest act doar consemnează locul nașterii lui El Greco, fără să adauge, în această privință, nici un amănunt necunoscut...“.

16 „Dominico Teotocopuli, originar din orașul Candia/ pictor ce locuiește în acest oraș, care a promis să traducă/ bine și exact ceea ce se va petrece în acest proces și ceea ce va spune inculpatul/ și va răspunde și ceea ce prin domnii Inchi-zitori se va spune și va în/treba și se va dispune să fie întreat amintitul inculpat și că nu va spune și nici nu va vorbi cu el/ decît ceea ce are legătura cu litigiul său și că va îndeplini în totul oficiul de/ fidel interpret și va păstra secretul sub pedeapsa excomunicării *late sententie*“. Actul nu poartă semnătura lui El Greco.

17 Conform actului notarial în care El Greco semnează ca martor în anul 1566, cînd mai era încă la Candia, act publicat de C. D. Mertzios, în *Arte Veneta*, 1961, era numit nu numai *Domenicos*, ci și cu diminutivul acestuia, *Menegos*, cu care semnează pînă și acte notariale în Creta. (N. C. de J.).

18 Așa rezultă din compararea semnăturii sale de pe contractul de la Toledo, pusă sub obligația de a accepta evaluarea *Batjocoririi*, la 15 iunie 1579, la doi ani după sosirea sa în Spania: *Domenico Theotocopuli*, cu una dintre ultimele cunoscute de noi, cea care, la 19 mai 1609, cu cinci ani înainte de moarte, a pus-o pe contractul privind retablul pentru spitalul Tavera: *Dominico Theotocopuli*. În plus, în prima lipsește semnătura clasică spaniolă care apare în cea de a doua. Ambele sînt luate din actele originale aflate în Arhiva de contracte de la Toledo.

19 La început, cu majuscule. Uneori, cu prescurtări și legături: (*Portret*, nr. 806, Prado); cu inițialele: *Fecioara* din Capela San José din Toledo, astăzi în Widener Collection, National Gallery din Washington, și *Mîntuitorul*, astăzi în Galeria din Edinburgh); cu această ciudată formă: $\text{X}\epsilon\lambda\phi\ \Delta\text{OMHNIKOY}$ adică Mîna lui Demenico: (*Sfințitul Antonie*, nr. 815, Prado, și *Magdalena* de la Colegio de Ingleses din Valladolid, astăzi în Muzeul din Worcester, Statele Unite).

20 Adesea îl întîlnim prost scris de către copişti: Teocopuli, Teococopuli, Tetocopuli etc., și corectat, alteori, de către notari.

21 Giulio Cesare Mancini s-a născut la Siena în 1558. A studiat medicina, astrologia și filosofia la Universitatea din Padova. A fost medic la spitalul Santo Spirito din Sassia. În 1623, este medic al Papei Urban al VIII-lea, pe care l-a vindecat de o gravă boală, contractată la puțin timp după alegerea lui pentru Scaunul pontifical. În 1628, este Prim Notar Apostolic și Canonic al bazilicii Sfințitul Petru. O carte de medicină din această perioadă conține următoarea dedicație: „Perillustri et Revmo, Julio Mancino Senensi S.D.N. Urbani VIII, medico a cubiculo, protonotario apostolico et canonico Vaticano“. A murit la 22 august 1630, fiind descris cu această ocazie drept „Signore Giulio Mancini medic al Serenisimului Nostru și camerier secret...“. A lăsat, prin testament, bunurile sale studenților sienezi săraci, pentru a-i ajuta să-și continue studiile. La British Museum există un manuscris (Harleian MSS. 1672) al lui Mancini: *Alcune considerationi appartenenti alla pittura... quello che ha scritto qualche autore in materia della pittura, con altre considerationi di Pitture e Pittori...* Și altul la biblioteca Vaticanului, publicat de Adriana Maruchi și Luigi Salerno, în 1956, la Roma. Partea referitoare la El Greco a publicat-o

Roberto Longhi în *Il Soggiorno Romano del Greco*, p. 301—303, *L'Arte*, vol. XVII, 1914. (N. C. de J.).

22 *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florența, 1845. Firește că nu este citat nici de cei anteriori: Vasari, Lomazzo, Baglione etc.

23 Îl confundă și îl scrie Teoscopoli și Giovanni Rosini, în *Storia della Pittura italiana coi monumenti*, Pisa, 1838—1847. La fel și *Enciclopedia Britannică*, 1888, în articolul *Tițian*, și Magni, în *Storia della Pittura Italiana*, 1905.

24 Κυριακός este numele grecesc corespunzător lui Δομηνικός forma lui italianizată, Κύριος = Dominus.

25 Ελληνομνήμονα Εκδοθέντα ὑπο Α. Νικολαίδου Φιλαδέλφως Αθήναι 1843, p. 270—276. Apud Bikelas (*Material memorativ grecesc*. Publicat de A. Nicolaides Filadelfeos, Atena.)

26 Nu ni se pare prea judicioasă explicația pe care în mod analog o încearcă (p. 371) cu lectura θεοτοκόπολις pentru θεοτοκόπουλος în primul rînd pentru că sînt multe tablourile, printre ele aflîndu-se și cel mai important al artistului, *Inmormîntarea contelui de Orgaz*, în care apare clar, și fără urmă de refacere, prima dintre aceste forme.

27 *Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, vol. I, p. 22, Viena, 1882. Engerth arată că Mechel, în 1873, îl atribuia lui Tițian. Într-adevăr, ca *du Titien* îl clasifică, cu numărul 20, în *la deuxième chambre*, în al său *Catalogue des Tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Basel, 1784; dar nu spune dacă în ciuda semnăturii, sau pentru că aceasta nu exista în acel timp.

28 Αρμονία, p. 19. Reproduce monograma.

29 Numele Theotoki și derivatele sale sînt foarte răspîndite în Creta și în Grecia. E întîlnit în Creta, în districtul Selino, într-o inscripție din 1488, în care apare numele de Marta Theotokopoulina. În secolul al XVI-lea este întîlnită în Candia — în afară de familia lui El Greco — o familie numită Theotikides, proprietari de corăbii. La începutul acestui secol viceconsulul Spaniei la Candia, la rugămintea lui Cossío, l-a întîlnit pe Leonidas Theotoki, în satul Fodele, provincia Mylopotamo (Rethymu). Omul acesta a murit, dar pînă nu de mult mai trăiau văduva și copiii săi. Nu există dovezi că familia aceasta este cea căreia i-a aparținut El Greco.

30 C.D. Mertzios, în *Arte Veneta*, 1961, sugerează că numele Theotocopoulos este derivat nu de la numele de familie Theotokis, ci că terminația „poulos”, care înseamnă „fiul”, se adăuga numelui de botez și nu celui de familie. Și drept exemplu dă primele cuvinte ale unui act notarial din 27 august 1538, în care se spune: „declar că eu Mihai Strianos, numit Sakis Theotocopoulos, fiul lui Theotokis...” (N.C. de J.).

31 Mănăstirea Sfânta Ecaterina, din Candia, și cea de la Valsamonero, aproape de Gortyna, au fost două mari școli de pictură în secolele XIV, XV și XVI în Creta. G.I. Oikonomides, directorul arhivei turcești din Candia, a descoperit și publicat în 1933 un document referitor la un oarecare Theotocopoulos, care deținea o proprietate aproape de Gortyna. Să fi aparținut această proprietate familiei lui El Greco? Să fi studiat la Valsamonero?

C.D. Mertzios publică, în *Arte Veneta*, 1961, numele unor pictori cretani contemporani cu El Greco și sugerează că Zuan sau Tzanis Evripiotis, Andreas Cassomatis și Yanis Stravos kiadis, care au înaintea numelui, adăugat, cuvântul „didascalos”, profesor de pictură, ar fi putut fi maestrul lui El Greco la Candia. (N.C. de J.).

32 *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de ilustres y memorable varones*, de Francisco Pacheco. Sevilla, 1599.

33 José María Asensio, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias...* Sevilla, 1886.

34 17 iunie 1600. Codul vestimentației. „Se pot purta gulere plisate de 10 centimetri și cu apret”. Cabrera de Córdoba, *Relaciones...*, p. 75.

35 *A Catalogue of the curious Collection of G. Villiers Duke of Buckingham*, Londra, 1758, p. 3: „De El Greco. Hristos izgonindu-i pe neguțatori din templu. În acest tablou există 32 de personaje, dintre care patru îi reprezintă pe Tițian, Rafael etc.” Apud Justi (Z.f.B.K., p. 182).

36 Făcînd aceste observații într-o scrisoare particulară adresată domnului Justi, el a avut, printre altele, bunătatea să-mi răspundă următoarele: „Sînt de acord cu observația dvs. ce contrazice identificarea făcută de mine cu privire la cel de al patrulea pictor. Imediat după publicarea articolului meu, Herman Grimm și-a exprimat, printr-o scrisoare, părerea că era, într-adevăr, Rafael. Pieptă-nătura este izbitoare”. Bonn, 6 septembrie, 1900.

37 Acum, după părerea profesorului Harold Weathy, se află în colecția d-nei Hugo Moser din New York.

38. În cele din urmă, un indiciu cu privire la strămoșii săi a apărut recent, grație lui C.D. Merzios, despre care a și scris în *Arte Veneta*, 1961. În actele notariale din 1566 este menționat Manoussos Theotocopoulos, fratele mai mare al lui El Greco, drept fiu al defunctului „misser Jorghi”. Avem, astfel, laolaltă două nume dragi lui El Greco, cel al tatălui și cel al fratelui mai mare. Cele două nume pe care le-a dat unicului său fiu.

39 Într-un document publicat de Luis Astrana Marín în *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1958, VII, p. 789—791, apar María de Guzmán și Claudia ca fiice legitime ale lui Jorge Manuel Theotocopuli și nepoate ale „lui Dominico Greco și ale unei celibatate”. (N.C. de J.).

40 Vezi Francisco de Borja San Román, *El Greco en Toledo*, p. 203—206. Alfonsa de los Morales, prima soție a lui Jorge Manuel, îi lasă surorii sale Catalina de los Morales, prin testament, toată îmbrăcămintea. (N.C. de J.).

41 *Monumentos arquitectónicos de España*: Toledo, vol. I, p. 416.

42 Casă mare, cu încăperi pentru mai multe familii, care era tot mai sărăcăcioasă și, fiind în ruină, a trebuit să fie evacuată, din ordinul autorităților locale, în vara anului 1905, prăbușindu-se, la scurt timp, o parte din ea. A fost cumpărată atunci de unul dintre cei mai pasionați și cultivați „grecofili”, domnul marchiz De la Vega Inclán, cel care a ridicat din nou partea prăbușită, a făcut-o în întregime locuibilă, respectând tot ceea ce era vechi în ea și folosind pentru reconstrucție, acolo unde era necesar, vechi materiale toledane. Cu tablourile originale pe care le posedă, cu reproduceri fotografice și cărți, a reușit să creeze adevărata „Casă a lui El Greco la Toledo”, unul din puținele exemple de cultură ce se mai întâlnesc aici, în ambianța de mare mizerie spirituală, de mare indiferență, vulgaritate și vandalism. Marchizul De la Vega Inclán a lăsat națiunii, la moarte, colecțiile sale de artă. Tablourile — printre ele câteva de El Greco — se află acum în Casa lui El Greco de la Toledo. (N.C. de J.).

43 Curățindu-se tabloul *Maica Domnului cea milostivă* de la Illescas, în care se știa, grație docu- 64

mentelor, că El Greco făcuse portretul unor persoane cunoscute din Toledo, între acestea numărându-se și fiul său Jorge Manuel, se crede a se fi descoperit o asemănare între personajul din dreapta Maicii Domnului și portretul unui *Pictor* din Muzeul Provincial din Sevilla. (N.C. de J.).

44 Doña Catalina de los Morales, sora Alfonsei. Nu poate fi cea portretizată în acest tablou, deoarece Catalina trebuie să fi fost tânără în acea vreme, ca și sora ei Alfonsa. (N.C. de J.).

45 D.F. Manuel de Melo: *Apólogos dialogais*, operă postumă etc., Lisabona, 1721, p. 405. Apud Ricardo Jorge: *El Greco. Nova contribuição biográfica crítica e médica ao estudo do pintor Doménico Theotocópuli*, Coimbra, 1913.

46 Vezi *De la Vida del Greco* de F. de B. San Román. În *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. VIII, 1927.

47 Paravicino, „Unui fulger ce a pătruns în casa unui pictor”. Sonet.

48 Paravicino, „Mormîntului aceluiași pictor, care era Grecul din Toledo”. Sonet.

49 Francisco Preboste, născut în 1554, a fost colaborator și slujitor al lui El Greco. Trebuie să fi venit cu El Greco în Spania. Figurează ca martor în actele întocmite de El Greco. Acesta îl împuternicește ca în numele său „să ia să facă orice retablu și lucrări de pictură și arhitectură”. Trebuie să fi murit, probabil, înaintea lui El Greco, pentru că la 29 mai 1607 El Greco îl împuternicește pe fiul său, o împuternicire concepută în aceiași termeni ca și cea dată slujitorului său cu o lună mai înainte, ceea ce ne face să credem că Preboste nu mai era cu El Greco. Vezi F. de B. San Román, *De la Vida del Greco*, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. VIII, 1927 (N.C. de J.).

50 Vezi *De la Vida del Greco*, de F. de B. San Román, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. VIII, 1927. (N.C. de J.).

51 Francesco Patrizzi, 1529—1597. S-a născut în insula Cheros, Dalmația, centru de cultură slavonă. Se numea Franjo Petrio. Ca și Clovio, un alt slav de cultură greco-bizantină, care se numea Jure Glovic sau Julijo Klovio; se poate foarte bine să fi fost prietenul și protectorul lui El Greco la Veneția, unde a publicat cărți între 1560 și 1571. Toți, Clovio, Patrizzi și El Greco, au emigrat în Italia în

căutarea unui spațiu mai larg în care să-și desfășoare talentul și toți sînt de cultură grecească, avînd o limbă comună. Patrizzi a publicat în 1593, la Hamburg, o carte de eseuri, dintre care unul despre Zaratuștra și oracolele caldeene. (N.C. de J.).

52 Manusó Theotocopoulos trebuie să se fi născut în 1530, întrucît Preboste declară „că știe că este bătrîn de șaptezeci și patru de ani”. A murit la Toledo, la 13 decembrie 1604. Era stabilit la Toledo, unde locuia în casa fratelui său Dominico. Vezi F. de B. San Román, *De la Vida del Greco*, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. VIII, 1927. C.D. Mertzios, membru corespondent al Academiei din Atena, și-a publicat în 1939 documentele descoperite în arhivele cretane de la Veneția, în legătură cu un oarecare Manoussos Theotokopoulos, perceptor la Candia. În 1949 a publicat un alt document, descoperit tot în arhivele cretane, în care Manusó își oferă serviciile autorităților venețiene pentru a face piraterie împotriva turcilor. (Vezi *El Greco, Notes on his birthplace, education and family*, de Natalia Cossío de Jiménez, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1948.) În 1961, C.D. Mertzios a publicat în *Arte Veneta* un extract din ultimele documente descoperite de el în arhivele cretane, în Book Co. Ltd., Oxford, 1948.) În 1961, C.D. Mertzios care apare din nou numele de Manusó.

53 *Memoria de lo que D. Luis ha de tratar con Dominico*. Vezi cap. IV, Santo Domingo el Antiguo. (N.C. de J.).

EL GRECO ÎN ITALIA

De la Veneția la Roma. Dacă El Greco era, în 1570, un tânăr candiot, elev al lui Tițian, mi se pare îndreptățit să situăm anii lui de ucenicie în atelierul maestrului în deceniul 1560, așa cum procedează Justi¹, și este chiar probabil că, după cum el însuși arată, să-l fi părăsit pe acesta pentru a se duce la Giulio Clovio, luînd locul lui Cornelis Cort, care, după ce a făcut cîteva gravuri, între anii 1567 și 1569, după unele lucrări ale acestuia, a plecat de la Roma, tocmai în anul 1570, pentru a intra în atelierul lui Tițian.

Nu se cunosc motivele călătoriei², dar trebuie să presupunem că artistul nostru căuta nu atît învățătură, cît o piață pentru vînzarea propriilor lucrări, în orașul etern. Și la aceasta trebuie să-l fi îndemnat protecția, acordată de mai înainte, sau la care în mod logico se putea aștepta de la marele miniaturist, care, chiar dacă se considera macedonean, croat sau ilir, era oricum compatriotul său, și greci erau ambii, atît tînărul, cît și bătrînul, prin țara de obîrșie și prin limbă. Contactul cu capodoperele pictorilor florentini și ale celor din Italia centrală a sfîrșit prin a-l forma, și îndeosebi cele ale lui Michelangelo au lăsat urme adînci în modul său de a concepe și compune. Dar sără-

67

cia picturală din acea vreme de la Roma, unde

predomina manierismul și barocul incipient care, de asemenea, lasă urme de durată în opera lui El Greco, era de natură să trezească mai degrabă admirație în față portretelor unui elev eminent al lui Vecellio decât să-l învețe ceva pe cel care tocmai luase lecții și-i frecventase pe marii pictori venețieni.

Trecuse de la Tițian la Michelangelo. El știa acum să picteze mai bine decât romanii din acel timp, dar poate că aici, și nu la Veneția, dobândește știința arhitecturii și sculpturii. Aici avea să lucreze ca ajutor, împreună cu alții, la opere colective, dar tot aici a pictat și lucrări proprii; aici a avut, poate, pentru prima dată, un atelier propriu, întrucât există dovezi certe că a avut un elev: pe Lattantio Bonastri. Datorită textului lui Mancini, menționat în capitolul I, se știe că, făcând afirmația, atunci când s-a pus problema de a înveșmînta figurile nude din *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo, că „dacă s-ar distruge întreaga operă, el ar reface-o cu onestitate și decență și cu nimic mai prejos decât cealaltă ca execuție, toți pictorii și amatorii s-au scandalizat și a trebuit să plece în Spania“. Ceea ce însă nu este confirmat. Prin calcule făcute pe bază de documente se crede că a stat la Roma mai puțin de doi ani.

Filiația artistică. Este răspîndită ideea, provenită de la vechii săi biografi, potrivit căreia El Greco a învățat cu Tițian. Ceán Bermúdez (vol. V, p. 3) a semnalat deja că, printre elevii acestuia, nu putea totuși să figureze numele lui Theotocópuli; și aprofundînd examinarea operelor sale, critica modernă a venit să afirme, fără a dispune de un document scris justificativ, că adevăratul maestru al pictorului trebuie să fi fost Tintoretto. Documentul a apărut; și avînd în vedere cele spuse de Clovio și forța pe care acestea o dobîndesc și prin faptul că Tițian figurează între cele patru portrete de pictori din tabloul de la Minneapolis, nu ne este îngăduit să ne îndoim că El Greco a învățat me-

seria în atelierul marelui artist de la Cadore. Critica obiectivă, cea care acordă atenție acestui tablou mai ales pentru a-i determina valoarea, originea și influența, continuă să se situeze totuși pe o linie justă. El Greco a fost elevul lui Tițian, sub raportul tehnicii, dar întocmai cum Velázquez a fost al lui Pacheco și Herrera. Cu ajutorul lui și-a însușit tehnica, desigur; în preajma lui a cunoscut secretele artei, i-a auzit sfaturile, poate că a făcut copii după lucrările sale, și se poate să fi fost chiar el acel valoros tânăr colaborator, la care se referea bătrînul maestru atunci cînd îi scria lui Filip al II-lea, la 2 decembrie 1567, în legătură cu un tablou de la San Lorenzo: „Nu rămîne decît să-l folosiți pe Oratio fiul meu și supusul dumneavoastră, împreună cu un alt tânăr foarte talentat, elev de-al meu”³.

Dar adevăratul spirit tițianesc nu s-a întruchipat în el, nici mai devreme și nici mai tîrziu. Aceasta se poate proba cu foarte puținele, din nefericire, compoziții pe care le cunoaștem din primii săi ani. După ce s-a pierdut amintirea lui El Greco în Italia, după ce s-a uitat legătura lui cu Tițian și pînă și existența sa, nu încetează să fie semnificativ faptul că tablourile istoriate, în ciuda semnăturilor pe care atît de apăsător și le-a pus pe ele autorul lor (ca și cum ar fi prevăzut cît de necesare aveau ele să fie într-o bună zi pentru reabilitarea lui), au continuat să fie atribuite lui Bassano, lui Paolo Veronese, lui Barocci și lui Clovio, dar niciodată lui Tițian.

Asupra operelor sale spaniole nu există nici o problemă; sînt absolut personale. Și dacă în Spania s-a format legenda potrivit căreia El Greco și-a schimbat stilul pentru ca tablourile lui să nu fie confundate cu cele ale lui Tițian, deși autorii mai demni de încredere și mai apropiați de pictor, Pacheco și Jusepe Martínez, nu vorbesc de așa ceva, ea are două cauze: una, faptul că se știa cu certitudine că El Greco a

69 fost elevul lui Tițian și, prin urmare, și maniera

lui de a piota trebuia să semene, în mod necesar, cu a acestuia; prejudecată documentară, care duce la atâtea erori în critica de artă; și a doua, faptul că, în acel timp, Tițian reprezenta numai el, pentru marea masă de amatori și chiar pentru specialiștii spanioli, aproape întreaga pictură venețiană; ceva asemănător cu rolul exclusiv pe care l-a jucat Dürer în ceea ce privește Școala Nordului.

Nici epoca nu mai era propice unor puternice influențe ale lui Tițian și nici personalitatea lui El Greco, judecând după operele sale, nu se putea împăca cu geniul artistic al maestrului. În 1560 dispăruse din Veneția și, totodată, din lumea artei, fervoarea primei Renașteri, exaltarea dorinței de a trăi, a bucuriei intense și spontane a tinereții umane, eliberată de orice altă preocupare în afară de cea a propriei existențe senine. Giorgione, care în mod atât de uimitor a întruchipat în operele sale acest moment efemer, Palma il Vecchio, și Bonifacio Veronese, care l-au continuat, muriseră de mult. Și muriseră pentru spiritul giorgionesc, deși mai trăiau încă și mai lucrau, Paris Bordone și Tițian, cel care pare să se fi născut tocmai pentru a face ca acel sentiment să atingă cea mai înaltă intensitate în *Bacanală*, în *Assunta* sau în *Madonna di ca'Pesaro*. Fără pesimism michelangiolesc, dar avându-și în el rădăcinile, conștiința laturii grave a vieții și preocuparea pentru problemele pe care aceasta le implică pătrunseseră deja în Veneția. Tițian, punându-și arta de acord cu noile idei, a ajuns să exprime, în cea de a doua jumătate a vieții sale, această ultimă fază a Renașterii și, pentru acest motiv el este cea mai perfectă reprezentare venețiană a ei. Tabloul lui, intitulat *Carol Quintul la Mühlberg*, folosește același limbaj ca și *Gînditorul*; iar aerul pe care îl respiră împăratul reprezintă poate cucerirea cea mai definitivă și mai fecundă a lui Tițian pentru arta viitoare.

Dar se bucurase prea mult timp de juvenila bucurie giorgionească, iar firea lui era excesiv de măsurată și de senină pentru a deveni un interpret facil, atât în concepție, cât și în tehnică, al elementului dramatic pe care îl conține vârsta matură, iar acest element trebuie să găsească repede, prin apropiere, în acea perioadă de intimă întrepătrundere a ideilor cu pictura, un om care să-l reprezinte. Acesta a fost Tintoretto.

Format, în totalitate, în noul spirit, și eliberat de cel vechi, pe care nu apucase să-l resimtă, a ajuns să fie, în felul lui, un Michelangelo, pe care putea să-l dea Veneția, și prin aceasta adevăratul pictor al unei epoci mai reflexive, agitată și plină de griji. Subiectele lui biblice, adevărate episoade umane, mereu în mișcare, aproape mereu violente, sînt în chip fundamental scene de admirabil realism, în care s-a anticipat suflul vieții moderne. Forța expresivă, intensitatea pasională, tipurile sale colosale și eroice, contrastele sale ferme de lumină și umbră, vigoarea tonalităților și strădania de a reda iluzia atmosferică, trebuie să fi constituit, neîndoielnic, coșmarul permanent al tînărului nostru cretan la Veneția: căci toate acestea vom vedea că vor rodi mai tîrziu în opera lui, ca un caracter original și foarte personal, eliminînd alte elemente, ce apar, de asemenea ezitant, în primele sale lucrări. Natură deschisă tuturor influențelor din timpul său, el a trebuit să resimtă pentru o clipă atracția — contrarie totuși felului său deosebit de a fi — a splendidului, veselului și inconștientului fast al lui Paolo Veronese, și este cert că n-a fost indiferent nici la noile tendințe inițiate de artiștii Bassano, atât în modul cel mai esențial de a trata peisajul, cât și în reprezentarea vieții umile, de unde începe pictura de gen, în tendința de a folosi tonalitățile de roz, ca și în încîntarea specială cu care au știut să

71 redea lumina crepusculară și nocturnă.

În acest mediu a fost educat El Greco și aceștia erau aștrii care străluceau cu cea mai mare intensitate pe atunci la Veneția. Aici trebuie căutate diferitele influențe care au contribuit la formarea artistului, atât a calităților, cât și a defectelor sale; acționînd asupra unui fond genuin, inevitabil și primitiv, de tradiții locale bizantino-cretane și asupra unui spirit mai înclinat, întotdeauna, să se încrunte în fața lui Crivelli, decît să-i surîndă suav lui Bellini; făcut să se recreeze mai degrabă în intimitatea sentimentului, ca Lotto, decît să se piardă în strălucirea și opulența lui Bordone, și asupra unei viguroase personalități mai dispusă la răzvrătire decît la servilism.

Lucrări veneto-romane. Ce a pictat la Veneția, la Roma și în alte localități din Italia pînă cînd și-a făcut apariția în anul 1577 la Toledo? Nu se știe încă exact. Operele autentice ale lui El Greco din epoca sa cretană și italiană sînt încă puține și au fost atribuite, în ciuda semnăturii, altor autori. Critica se străduiește pe drept cuvînt să i le restituie, să le grupeze în venețiene și romane și să descopere altele noi, care trebuie să fie multe, căci nu este cu putință, fără ca ele să fi existat, să fi început să picteze în Spania, la vîrsta de 35 de ani, cu atîta măiestrie. Aproape toate lucrările, descoperite pînă acum, dintre acelea ce s-ar putea crede că sînt italiene, este verosimil să corespundă șederii lui la Roma, dacă a stat cu adevărat la Roma, ședere care și ea este probabilă (ținînd seama de puținii ani care au trecut de cînd a venit aici de la Veneția), pînă la plecarea lui în Spania.

Ne mai îndeamnă să gîndim astfel faptul că o parte din ele s-au păstrat în colecția familiei Farnese: și este de crezut că au fost pictate pentru cardinalul Nepote, care i-a oferit atât de generos găzduire în propriul palat, și pentru bibliotecarul său, Fulvio Orsini⁴. Clovio și protejatul său, El Greco, locuiau în palatul cardinalului și acolo au cultivat prietenia cu cele- 72

brul Fulvio Orsini. Una din primele opere ale lui El Greco, din punct de vedere cronologic, realizate în timpul șederii sale la Roma, ar putea fi portretul lui Giulio Clovio, protectorul său.

La cele șase lucrări pe care le-a semnalat Justi ca aparținând acestei perioade italiene, cred că s-ar mai putea adăuga câteva⁵. Printre ele se află și trei originale: unul reprodus pentru prima oară în prima ediție a acestei cărți (1908) și care este o scenă de gen ce a aparținut d-lui Ch. Cherfils, din Paris, iar astăzi se află într-o colecție particulară din Scoția; altul, care a fost din nou atribuit lui Jacopo Bassano, dar care trebuie restituit lui El Greco, și este o *Adorație a magilor*, aflată la Galeria din Viena⁶; iar cel de al treilea, pe care Justi nu l-a cunoscut și de a cărui existență s-a aflat cu puțin înainte de apariția primei ediții a acestei cărți, fără a fi clasificat, dar care a fost clasificat de mine în ediția amintită. Este vorba de *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, ce se află acum în colecția Frick din New York.

Celelalte, pe care le adaug, sînt reluări și copii vechi ale lucrărilor italiene ale lui El Greco și, deși au fost executate în Spania — unele dintre ele chiar într-o fază tîrzie — este firesc să le situăm în aceeași grupă, spre a le putea înțelege mai bine, cu cele originale din care provin, întrucît concepția și factura lor sînt pur italiene. Printre acestea din urmă le includ nu numai pe cele realizate în mod sigur de El Greco acolo, ci și pe cele care, fără să se știe locul unde au fost pictate, vădesc în chip hotărît caracterul acestei epoci* italiene a lui El Greco.

* M. B. Cossío distinge în activitatea artistică a lui El Greco două perioade mari: cea italiană și cea spaniolă, iar în cadrul acesteia din urmă, alte trei. Spre a le diferenția și evita orice ambiguitate, el folosește pentru primele două termenul de epocă, pe care l-am păstrat și noi în versiunea românească

În trei grupe ar putea fi împărțite aceste opere de tinerețe, în funcție de subiectul lor: una ar fi cea biblică, alta de gen, și a treia de portrete.

O dată cu noile atribuiri se mărește cu mult numărul tablourilor aparținând grupului biblic, dar dacă ne limităm numai la cele consacrate ca autentice, numai zece pot fi menționate printre originale, reluări și copii vechi cu numai două subiecte, prin care El Greco începe să arate o caracteristică pe care o va păstra toată viața: cea a replicilor continue cu ușoare variații. Subiectele sînt: *Vindecarea orbului* (Evanghelia după Sfîntul Marcu, VIII, 22, 23) și *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* (Evanghelia după Sfîntul Ioan, II, 14, 15, 16). Cu primul avem trei tablouri originale⁷, care constituie tot atîtea variante bine definite. Dintre ele, două sînt executate în Italia, iar ultimul în Spania. Cu cel de al doilea, dimpotrivă, pot fi înregistrate pînă la opt: șase dintre ele sînt originale, mai mult sau mai puțin importante, și două copii vechi.

Aceste opere reprezintă, după cum vom vedea, nu numai momente progresive, ci etape fundamentale în munca artistului; dar există între ele o asemănare atît de strînsă în ceea ce privește compoziția, cadrul și tipurile încît trebuie neapărat clasificate, toate, în epoca italiană a pictorului și este foarte probabil ca pe cele cu adevărat originale să le fi executat înainte de a pleca din Italia, mai puțin ultima, cea de la San Ginés. *Vindecarea orbului* și *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* sînt subiecte care nici nu figurează între cele tratate cu o mai mare frecvență de pictorii din acel timp: strădanie de originalitate, pe care El Greco, cu succes sau fără, a căutat-o întotdeauna.

Nu mi se pare ușor de stabilit care dintre aceste ultime două compoziții, care ne interesează cel mai mult, a precedat-o pe cealaltă, deși înclin să cred că *Vindecarea orbului* tre-

buie să fi fost prima, dacă ținem cont, pe de o parte, de mai marea nesiguranță și de lipsa de unitate, iar, pe de alta, de faptul că în timp ce ambele lucrări, din câte cunoaștem din perioada italiană, corespund, deși cu un evident progres de la una la cealaltă, perioadei de formare, în schimb între cele două grupuri care trebuie alcătuite cu toate exemplarele avînd ca subiect *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, există o prăpastie; și numai în cel de al doilea El Greco reușește să se manifeste ca un artist cu o personalitate originală și energică. Prin ceea ce realizează cu *Adorația magilor* se apropie mai ales de tabloul cel mai perfect dintre cele două pictate în Italia, care reprezintă *Vindecarea orbului*.

Primii pași: „Vindecarea orbului“. Acestea din urmă se găsesc astăzi unul la Muzeul din Dresda, celălalt la cel din Parma, unde erau atribuite, primul lui Leonardo Bassano, de cînd Rossi l-a scos în 1741 din Italia⁸, al doilea, în ciuda semnăturii, lui Paolo Veronese, din vremea cînd se afla în *Palazzo del Giardino*, pe la 1680. Îi sînt din nou îndatorați lui Justi admirații lui El Greco, pentru a-i fi restituit pictorului aceste două tablouri. El a fost, într-adevăr, acela care în 1874 a intuit adevărata atribuire a tabloului de la Dresda, pe care au confirmat-o, trei ani mai tîrziu, examinarea și descoperirea semnăturii pe cel de la Parma. Și semnaleză, cu îndreptățire, după părerea noastră, că în ambele, deși au aceleași elemente de compoziție, dispunerea acestora se schimbă destul de mult pentru a nu putea fi considerate simple repetări. Acest fapt ni se pare cu atît mai demn de reținut cu cît îl reîntîlnim atît la originalele reprezentîndu-l pe *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* ce aparțin mănierii vechi, cît și cele care corespund celei moderne, deși, în acest ultim caz, măiestria este mai mare. Un exemplu care rareori ne va

75 mai întîmpina în opera pictorului: și anume

acela că atunci când reușește să-și găsească formula nu face altceva, când tratează același subiect, decît s-o repete, cu mai multă sau mai puțină grijă, schimbînd, cel mult, vreun personaj, dar fără să introducă ceva nou, nici măcar în detalii.

Identică este, după cum se poate observa, baza compoziției în tablourile de la Dresda și Parma și abia dacă există vreo schimbare în figurile principale: Hristos și orbul. În spatele acestuia, un grup de oameni din Betsaida se află în ambele: un grup de bătrîni, în partea opusă, într-o analogă stare de uimire; aceeași piață vastă drept cadru, același unghiul din care privește; aceeași perspectivă cu palate bogate, în partea stîngă, și pînă și același cer cu aceiași nori. Totuși, modul în care este dispus fiecare dintre aceste elemente, și toate între ele, în tabloul de la Parma, relevă nu numai un progres, în general, în opera artistului, ci și o marcată tendință de a elimina amănuntul, de a suprima ceea ce ar putea distra atenția și de a concentra interesul spre acțiune și spre personaje. Acest proces, care începe aici, îl vom urmări, pas cu pas, în operele ulterioare.

Vindecarea orbului de la Dresda este, dintre cele două, tabloul cel mai venețian al artistului și cel în care se pare că interesul fundamental și punctul de atracție pentru privitor se află, mai ales, în amplul spațiu deschis, limitat în fundal de coline albastre, în care se petrece scena. Dacă a fost gîndit sau făcut în atelierul lui Tițian, trebuie să mărturisim că nimic nu amintește de maestru. Subiectul, pe care nu știm să-l fi văzut tratat de vreun alt pictor din acea perioadă, trebuie situat în ciclul lui Veronese mai degrabă decît în cel al lui Tintoretto. Și principiul artei venețiene din acel timp, de a pune în valoare orice scenă accesorie, pe care ultimul dintre cei doi pictori l-a ridicat pe culmea cea mai înaltă în *Răstignirea* de la Scuola di San Roco, este aici depășit: pentru că centrul de interes pentru privitor nu-l 76

constituie vindecarea orbului, ci cele două figuri, singurele sugestive, cea a bătrînului și cea a tînărului, care, plasați în centrul tabloului și între cele două grupuri, discută distrași, ca și cum nimie nu s-ar întîmpla în jurul lor. Felul în care sînt concepute cele două figuri, cele mai bune, poate, din opera sa, și modul în care sînt tratate, lasă totuși să se presupună că tabloul a fost gîndit încă la Roma. Senzația de intimă simțire și reflecție, pe care ți-o dau ambele personaje, nu este desigur cea a lui Veronese, și nici nu găsim în ele flacăra lui Tintoretto. Acel bătrîn și acel adolescent pe care, în contrast, ni-i oferă El Greco, în primul său tablou cunoscut, sînt înclinat să cred că au fost pictați după ce contemplant plafonul Capellei Sixtine și ne trimit cu gîndul la alt bătrîn și la alt adolescent — Sfîntul Augustin și Sfîntul Ștefan — pe care, tot ca figuri centrale și încărcate de poezie, dar mai vii și mai moderne, îi vom vedea, douăzeci de ani mai tîrziu, în capodopera lui.

Interesantul grup a fost sacrificat, și pe bună dreptate, în favoarea unității lucrării, atunci cînd a pictat tabloul de la Parma. Autorul n-a vrut să-l uite, întru totul, fiind atașat încă de la început, așa cum am spus că vom vedea, formulelor care va considera că-l satisfac, așa că îl împinge într-un fundal depărtat, făcînd din el un simplu accident, care nu mai perturbă. Două grupuri principale încă mai formează compoziția, dar s-au apropiat unul de altul, Hristos și orbul ajungînd să ocupe aproape centrul pînzei. Cei din Betsaida au crescut și au cîștigat în interes ceea ce bătrînii, ca grup, au pierdut. Toată scena se apropie de primul plan, iar cadrul, în ciuda multiplicării și a bogăției palatelor, încetează să mai împartă valoarea cu povestea care se prezintă în el. Progresul înregistrat în modul de dispunere a acțiunii și de combinare a figurilor este notabil; dar este mult mai mult decît atît dacă scrutăm

77 atent fiecare din cele două părți. Figura lui

Isus, cea mai simplă și mai insignifiantă în ambele tablouri, dacă pierde în zveltete — lucru demn de notat, dată fiind exagerarea cu care a trecut El Greco întotdeauna în cealaltă extremă — câștigă în expresia îndurerată și compătimitoare, dar nu banală, ca în tabloul de la Dresda, cu care cercetează atent ochii orbului. Acesta, de dimensiuni mai mici și mai bine desenat, se integrează cu naturalețe în grupul din spatele său, acolo unde izbînda artistică ce ni se oferă este mai mare. În locul imensei figuri înfășurate, ce se înclină să vadă isprava lui Isus, și a celor patru busturi, ce se ivesc în spatele ei, la același nivel și prea puțin justificate, avem aici un grup de șapte figuri, trei dintre ele nude, ce se unesc cu nudul orbului, iar două dintre ele sînt redată în întregime, ca adevărate studii, realizate cu pasiune, și pe care artistul simte plăcere să ni le arate. Mai ales cel din planul secund, redat frontal, este tratat cu un viguros accent sculptural, atît de străin la Veneția, ceea ce ne face din nou să credem că a folosit aceeași sursă de inspirație ca pentru cele două figuri în poziție șezîndă din tabloul de la Dresda.

O stîncă periculoasă pe care El Greco ar fi putut să naufragieze, cea a influenței michel-angiolești, și care l-ar fi condus direct, ca pe atîția alții, la manierism, dacă n-ar fi avut, drept contrapondere, educația sa venețiană realistă și propriile lui date personale, care l-au făcut să se inspire în permanență din adevărul pe care i-l oferea mediul înconjurător. Astfel, violentele racursiuri, pe care le folosește atît de frecvent de-a lungul întregii sale cariere și mai ales în lucrările realizate la bătrînețe, nu au nimic de-a face cu modelele inconsistente, repetate cu afectare de pictorii din școala romană, iar tipurile cu proporții și anatomii ciudate, pe care din cînd în cînd ni le oferă, nu sînt și nici nu pretind să fie modele clasice imaginare, ci făpturi vii, reale, de o perfectă actualitate, indiferent de rolul pe care-l joacă. 78

Moderne sînt, într-adevăr, ba mai mult decît moderne, actuale, cîteva din figurile grupului ce-l însoțește pe orb, în tabloul de la Parma, în care mai păstrează, pentru a caracteriza scena, personajul din cel de la Dresda, îmbrăcat după moda levantină, dar și atît de venețian, din acel timp. Grupul bătrînilor este acum un grup real, și nu doar opt personaje în picioare, compuse într-un mod destul de rudimentar. Nu mai există cele cinci capete, ce se reduceau la unul singur, atît de sărăcăcios repetat și alternînd în numai două poziții, și nici părul excesiv de ondulat. Rămîn cele două figuri principale; dar cît de mult schimbate! Bătrînul a cîștigat în naturalețe și în expresie mult mai mult decît în interes și pietate chipul lui Hristos; iar personajul în genunchi, care, într-o banală atitudine academică, întinde brațul spre Isus, s-a întors complet cu spatele, devenind tot atît de liber și de puternic ca și frumosul tînăr nud din grupul opus care, într-o atitudine asemănătoare, face cu el pândant. Figuri rediate din spate în prim plan, cu capetele văzute în ciudate racursiuri și luminate, prin contrast, de lumina ce alunecă pe părțile proeminente, procedeu pe care El Greco începe să-l folosească aici, pentru a-l accentua apoi, în mod frecvent, în multe din tablourile sale. Într-un cuvînt, cel de la Parma conține în germene o mare parte din datele ce-l caracterizează pe artist și care trebuie să fi fost satisfăcut de opera sa, judecînd nu numai după semnătura care, cu majuscule grecești, este scrisă în scară cu mîna stîngă, ci și după capul fin, ce se ivește în linie dreaptă, deasupra semnăturii, și care, pentru toate motivele menționate în primul capitol, pare să fie portretul cel mai autentic, pe care-l avem, al pictorului.

Cu aceasta nu se termină semnele extraordinarului progres pe care acest tablou le dezvăluie în comparație cu cel de la Dresda. Bocceaua orbului și cîinele, amănunte insignifiante,

care acolo distrag atenția, fiind puse în prim plan, au devenit aici grupuri de persoane și birje, ce animă fundalul și contribuie la a face mai sensibilă și a-i conferi mai mult adevăr perspectivei, tratată cu măiestrie. Și fără ca El Greco să ne arate în această operă, nici vorbă de așa ceva — căci, la drept vorbind, este o lucrare din prima tinerețe —, toate posibilitățile pe care tehnica sa le va deține în curînd, există în ea un evident pas înainte, în privința desenului și a culorii, dar, mai ales, a perspectivei aeriene, față de cea de la Dresda. În aceasta din urmă, duritatea și proeminențele extremităților sînt marcate; penelul îi este încă unul obișnuit și indecis, așternînd culoarea în straturi groase, iar nudul este arămiu, verzui, lipsit de transparență, avînd aproape luciul metalic. Dar în vestimentație se anunță deja îndrăzneala cu care va mînuî culoarea: în efectele puternice de lumină ale tunicii stacojii a Mîntuitorului, de exemplu, în mantia galbenă a bătrînului ce stă jos, și în cea complet albă a ultimului apostol, în partea dreaptă; veșmîntul alb cu care va înfășura apoi în mod constant întruchipările Atotputernicului. Apar deja unele atitudini la personaje, cum este cea a mîinii la piept, cu vizibila mișcare de apropiere între degetul inelar și cel mijlociu, artificiu atît de drag pictorului, care ajunge să constituie în multe dintre tablourile sale un alt gen de semnătură; și, în sfîrșit — dar mai ales aceasta, fiind trăsătura cea mai autentică în privința coloritului —, tonalitatea rece a atmosferei, absența luminilor aurii și predominanța albastrului în colinele ce închid fundalul. Venetian în substanță, dar cu influențe romane, cum s-a și spus, începînd cu aceste prime două opere, cea de la Dresda, pe lemn, iar cea de la Parma, pe pînză, El Greco începe să-și învedereze în ele, mai ales în cea de a doua, trăsăturile lui esențiale, afirmate cu claritate în evoluția pe care o va cunoaște în spiritul și mîinile sale cealaltă temă repetată a tablourilor istoriate, 80

unde este deja definită originala personalitate a artistului.

Dar, mai înainte, trebuie să menționăm cel puțin cea de a treia variantă a *Vindecării orbului*, ce se afla la Madrid, în posesia lui don José Eduardo Valle (astăzi într-un loc necunoscut). Tabloul este deja spaniol și de dimensiuni mai mari decât cele italiene; dar fiind în cea mai mare parte repictat, interesul lui rezidă în altceva decât în a ne arăta modificarea pe care a suferit-o tema, odată cu trecerea timpului, în mâinile artistului. Dispunerea, în ceea ce are ea esențial, concordă cu cea din tablourile anterioare și din ambele preia unele elemente. Tipurile diferă aici, dar fundalul și cadrul, plasarea bătrînului și a tînărului, precum și personajul gol văzut din spate, provin din cel de la Parma, în timp ce unele figuri, ca tînărul cu gîtul alb și ultimii doi din dreapta, sînt inspirate din cele de la Dresda. Există totuși o diferență vrednică de a fi notată, și anume aceea că acum apare o femeie, în loc de un bărbat, închizînd în această parte tabloul. De cel de la Dresda, prin frontonul care îl încununează, amintește ultimul dintre palate, pe cînd balcoanele și colonadele celui de al doilea și al treilea, de cel de la Parma. Și o altă singularitate de simplificare spaniolă: edificiul din primul plan nu este decît un perete mare, neted, cu o fereastră obișnuită și fără ornamente. În fine, lipsește portretul artistului. Dar cea mai mare noutate a acestei variante constă în aceea că, în locul oînelui și al bocceleii, din cel de la Dresda, apar două semifiguri, care privesc spre Hristos: o femeie și un bărbat; ea, mai ales, cu o înfățișare foarte venețiană și cu mîna la piept, asemeni unuia din personajele pe care le vom vedea îndată în primele compoziții cu *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, de unde cu siguranță că a fost luat. Dată fiind grosolana și totala repictare a acestui exemplar mi-e greu să stabilesc dacă este vorba de un original sau de o copie veche a

variantei autentice, pe care poate că a făcut-o El Greco folosindu-se de îndepărtate ecouri și introducând, cu un alt spirit, și personaje noi. Un alt exemplar, pe care l-am văzut și care nu știu unde se află, este, fără îndoială, o operă ieșită din atelierul lui El Greco (Vezi Cat., nr. 44).

„Izgonirea din templu“. Un contrast analog celui constatat între tabloul *Vindecarea orbului* de la Dresda și cel de la Parma, îl oferă și cele două grupuri în care se împart compozițiile cu *Hristos izgonindu-i pe neguțatori din templu*. Cu deosebire că, pornind, în realizarea primelor dintre ele, de la un punct mai avansat decât cel atins în *Vindecarea orbului* de la Dresda, saltul făcut în ultimele două este atât de evident încât acestea formează o nouă manieră în opera autorului.

Cele două tablouri italiene din vechiul grup se aflau în Anglia. Cel mai important dintre ele, pe pânză, era în posesia conților de Yarborough, astăzi la Minneapolis, și care provenea din faimoasa colecție a ducelui de Buckingham, în care figura, încă din 1758, ca fiind al lui El Greco, fără să știm pricina pentru care a fost apoi atribuit lui Paolo Veronese, și cu această falsă atribuire l-a păstrat Waagen⁹, în ciuda semnăturii obișnuite, cu majuscule grecești, care se vede clar în partea de jos și spre centrul tabloului. Celălalt exemplar, pe lemn, aflat în bogata colecție a lui sir Francis Cook, la Richmond, este acum la National Gallery din Washington și n-aș îndrăzni să afirm cu certitudine care din cele două a fost pictat mai întâi. Firește că accesoriile celui de la Washington, iepurii, potîrnichea, și îndeosebi pasărea pestriță de pe cornișa templului, trimit la un stil mai vechi și constituie o anumită legătură interesantă din punct de vedere etnic a cretanului cu un alt pictor, tot grecovenețian, deși din Quattrocento: bizarul Negroponte¹⁰. Dar, în schimb, faptul de a fi beneficiat de mai pu-

țină atenție decât cel de la Minneapolis, la care se mai adaugă și faptul că nu se poate identifica acea diferență atât de esențială de compoziție și tehnică existentă între ele, pe care o sesizăm între *Vindecarea orbului* de la Dresda și cea de la Parma, ci simple schimbări de accesorii, și apariția în cel de la Washington a statuilor, în altorelief, adosate la stîlpii templului — amănut care în cel de la Minneapolis nu există și care va cunoaște o dezvoltare deplină în varianta realizată în maniera lui nouă și superioară —, toate acestea ne fac să credem că cel de la Washington a fost pictat după cel de la Minneapolis.

Grupul celor patru pictori, elementul cel mai interesant, probabil, din acest ultim tablou, din punct de vedere cronologic, și despre care am vorbit la momentul oportun, este de ajuns spre a ne convinge de înalta prețuire pe care trebuie s-o fi dat autorul operei sale. Dacă cel de la Washington l-ar fi precedat, variantele ar fi trebuit să fie mai mari și mai substanțiale, compunînd, pe o asemenea bază, acest tablou închinat de artist, după cum se vede, marilor săi maeștri. Aceștia nu mai apar în tabloul de la Washington, iar spațiul rămas astfel liber este ocupat de doi iepuri ce cercețează cu năsucul lor monezile dintr-o pungă răsturnată. Deși tehnica diferă întrucîtva, nu se poate susține că între ele există vreun semn de progres: împlinit cu mai mult rafinament cel de la Minneapolis, schițat, în parte, cel de la Washington, și culoarea încă foarte împăsată în ambele. În primul, tonalitatea este mai clară și mai caldă, în celălalt mai obscură, în special în carnație, măslinie ca în cel de la Dresda — cu care, din acest punct de vedere, formează un grup — deși are ceva mai multă strălucire, inuzitată; ceea ce îl face pe Justi să presupună că aceasta s-ar putea datora influenței miniaturilor lui Clovio. Și în unul și în celălalt, tușele sînt viguroase, bătînd spre albastru și nu spre auriu; cu un efect mai modern

decît cel din operele venețiene din acea vreme; în amîndouă este absentă moliciunea, mai ales atunci cînd tratează nudul, comun și exagerat de mare în cazul femeilor; și nu lipsite de stîngăcie în retuș.

În *Călătoria* căpitanului Cook (vol. II, p. 157 și 158), a cărei apreciere asupra lui El Greco este dintre cele mai ponderate și mai judicioase din cîte s-au făcut în prima jumătate a secolului al XIX-lea, după ce acesta observă, pertinent, că „desena ca Michelangelo și colora ca venețienii“, aduce o remarcă foarte interesantă — făcută poate pentru prima oară — referitor la această lucrare, *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*. „Am văzut, spune el, (deși nu știu unde) o mică schiță în culori a *Izgonirii neguțătorilor din templu*, o imitație după desenul din Pisa, care are asemănare cu oricare desen al lui Michelangelo, toate figurile avînd o atitudine energică, dar nu violentă sau exagerată“¹¹. Cook trebuie să fi crezut aceasta amintindu-și ceea ce relatează Vasari despre modul în care circulau desenele lui Buonarroti prin atelierele pictorilor; și, într-adevăr, mare i-a fost perspicacitatea, pentru că nu afirmă că ar exista chiar *un* desen al lui Michelangelo asemănător cu schița lui El Greco, ci că are asemănare cu *oricare* dintre ele; iar dl. Sanpere, apreciind totuși, din fericire, că era întemeiată prima afirmație, anume: „care are asemănare cu oricare desen“ (*Hispania*, p. 39), a început să-l caute și a dat de unul a căruia compoziție seamănă cu cea a artistului nostru. Este vorba de copia fotografică purtînd nr. 57 din volumul 68 al *Colecției Armand*, aflată în Colecția de stampe a Bibliotecii Naționale din Paris.

Compoziția s-ar putea să-i fi folosit lui El Greco. Este evidentă asemănarea în aranjarea grupurilor și în atitudinile unor personaje; dar nimic din desen nu a trecut în tabloul de la Minneapolis, fără să fi trecut și în cel de la Washington; ceea ce îmi întărește ideea de a le considera pe amîndouă din perioada romană. 84

Și aș mai adăuga că două din personajele mai semnificative ale desenului: cel ce se apleacă să ridice de jos un coș și cel ce-l poartă pe cap, nu-și găsesse expresia adecvată, iar al doilea nici măcar nu apare, pînă la definitiva și perfectă dispunere pe care o va cunoaște tabloul în mîinile artistului și care corespunde celui de al doilea grup de care ne vom ocupa acum.

Apariția personalității. Este imposibil să explici un asemenea progres fără să admiți că a existat o tranziție lină de la acele exemplare aparținînd primului stil la acestea, care, așa cum am spus, au același subiect. Între cele două grupuri trebuie să se fi scurs tot timpul pe care artistul l-a petrecut la Roma. Unele trebuie să fi fost executate la începutul sosirii lui în acest oraș, iar altele, la sfîrșitul șederii sale în Italia, dacă au fost, într-adevăr, pictate acolo; și chiar așa, măsurînd un răstimp de cel mult șase ani, surprinde transformarea pictorului, vădită în ele. Cu nedreptățire afirmă Justi despre unicul exemplar pe care l-a cunoscut, cel ce se află astăzi la National Gallery din Londra, și pe care se mulțumește să-l menționeze în treacăt, că ar corespunde stilului spaniol. Astfel apare El Greco pictînd în Spania, și aceste tablouri ne dau cheia acelei mari maniere, cu care ni se prezintă în primele picturi executate la Toledo, manieră ce ar fi de neînțeles fără existența unor antecedente. Transformarea are loc; există un nou stil cu care se va oferi privirii toledanilor; dar, cum n-ar fi rezonabil să presupunem că ar exploda din prima clipă și numai prin simpla venire în Spania, trebuie să încercăm să descoperim cum s-a produs el. La aceasta ne ajută, în principal, tabloul din colecția Frick, al cărui posesor a fost Beruete.

Fără un document doveditor, ar fi greu să stabilim unde a fost executat: cu puțin înainte de plecarea din Italia sau imediat după sosirea în Spania. Dar nu asta contează cu adevă-

rat. Chiar presupunînd că acesta ar fi spaniol, ca și cel de la Londra, ambele ar putea să fie, la rîndul lor, copia unui al treilea, anterior, pictat în Italia. Esențial este să înțelegem ce valoare au ele în explicarea continuității dintre epoca italiană și cea spaniolă, în virtutea următoarelor date. Mai întîi: relația intimă de aer familiar, specific național, local, ce există între vechile și indiscutabilele tablouri italiene și acestea noi; căci subiectul, caracterele, cadrul, limbajul sînt aceleași, ridicate însă la o expresie și la o măiestrie tehnică atît de înalte încît imprimă o pecete personalității artistului. Iar în al doilea rînd: că acest progres, fără a atinge un nivel atît de înalt, l-am văzut mai înainte manifestîndu-se, urmînd același drum, în tabloul de la Parma, în comparație cu cel de la Dresda, și cu toate acestea, ambele sînt în opera pictorului la fel de italiene.

Între tabloul din colecția Frick și cel de la National Gallery din Londra, exceptînd dimensiunile, precum și lespezile pardoselii pe care ultimul nu le are, nu există vreo altă diferență în afară de imensa superioritate a primului în privința execuției tehnice. Cel de la Londra dă seamă despre stil, dar nu despre măiestria pictorului din această epocă, și trebuie considerat ca cea mai bună copie din cele cunoscute pînă acum, realizată cu prea puțină pasiune, după cum îi era obiceiul, după cel din colecția Frick sau după un al treilea încă necunoscut. Cel de la Frick reprezintă salvarea manierismului, afirmarea puternicei personalități a artistului sub toate aspectele; el servește de legătură, prin modul de tratare a subiectului, între epoca lui italiană și cea spaniolă și este una din lucrările cele mai splendide.

Între cel de la Minneapolis și cel de la Frick, ce mică deosebire, la prima vedere, și cît de adîncă și substanțială în fond! Compoziția, comparată cu cea a *Vindecării orbului*, indică un pas înainte în procesul de unificare, ce vom vedea că va culmina în *Batjocorirea*. Și în cel 86

de la Minneapolis există două grupuri, dar sînt atît de aproape de Hristos încît par a fi unul singur. În cel de la Frick, spațiul redus ce rămînea între capul lui Hristos și neguțatori a fost înlăturat cu abilitate. Subiectul este dramatic și, în fond, după cum notează și Waagen¹², este mai propriu lui Tintoretto decît lui Veronese, căruia trebuie să i se fi atribuit tabloul în primul rînd din pricina femeilor ce apar în el și a modului în care sînt prezentate. A procedat bine El Greco că le-a suprimat atunci cînd a făcut schița, mai degrabă datorită gesturilor lor grandilocvente decît nudității voluptoase de care fac paradă, așa cum i-a suprimat și pe copii, tot goi și destul de puerili, precum și marea colivie cu porumbei, și toate celelalte fleacuri, cum ar fi călimara, penele de scris, pungile, monedele, casetele frumoase etc., „motive vulgare” condamnate de criticul amintit. Un singur accesoriu rămîne pentru a caracteriza scena: mica și grosolana masă de lemn, răsturnată, în prim plan, la picioarele lui Isus, dezmembrată dintr-o lovitură și care ne vorbește într-o limbă cu totul alta decît masa anterioară, somptuos sculptată, aurită și acoperită cu un frumos covor.

Acțiunea se concentrează altfel; spațiul, și mai încîntător încă în tabloul de la Minneapolis decît în cel de la Dresda, fără a-și schimba decorul cu magnifice palate, se reduce în cel de la Frick la dimensiuni mult mai modeste și secundare decît în cel de la Parma; amplul portic cu coloane se îngustează, dispar capitellurile corintice și toate acestea sînt înlocuite acum, fără alte detalii, de spiritualizata și îndurerata figură a fetei, biblica Tanagra, care, detașîndu-se luminos, pe fundalul întunecat al claustrului, înaintează cu coșul pe cap. Abia se mai observă că cei treisprezece neguțatori de la Minneapolis au devenit opt, și prin acest proces, de simplificare, scena își diminuează afectarea și ostentația, cîștigînd, în schimb, în măreție, în precizie, în viață și în profundă și

austeră poezie. Se păstrează ritmul, realizat deja cu pricepere, în prima compoziție, între repausul senin al unui grup și mișcarea agitată a celui opus; personajele par să fie aceleași și, totuși, sînt modificate de o mîină măiastră. Păstrînd atitudini aproape identice, autorul le-a imprimat un suflu de realitate, le-a dăruit viață, încît au încetat să mai fie *academiste*. La nici unul din personaje nu dispăre acest contrast. Pentru că tabloul de la Minneapolis este cel care expunea celui mai mare pericol întreaga artă a lui El Greco, aflată în plin manierism. Semnul cel mai clar al originării lui independente constă în aceea de a fi știut să se lepede de acest pericol în ambianța romanistă și în a ne fi demonstrat cum era posibil de realizat acest lucru cu ajutorul picturii înseși, în care a fost mai aproape de a se pierde în tiparul banal al imitației inconsistente a lui Michelangelo, dînd astfel unul din cele mai clare exemple de viguroasă personalitate în istoria artei.

Bătrînul șezînd în primul plan — o nouă apariție a interesantului personaj din tabloul de la Dresda — nu mai are nevoie de coșul stingheritor de care să-și sprijine cotul. Acolo accesoriul, în partea opusă, și-a ocupat, modest și discret, adevăratul loc. Cu cîtă simplitate și naturalețe a fost corectată figura! Fermitatea și sobrietatea liniilor, chipul ei contemplativ, ca și cel al tovarășului care-i vorbește, imagini expresive ale gîndirii, fac din ei ființe vii, și nu niște reprezentări trufașe, dar rigide, care începeau să fie, mai mult sau mai puțin corecte, niște profeți ai lui Buonarroti sau filozofi din Școala din Atena. Aceasta se repetă și în celelalte personaje. Tînărul în picioare, cu mîina veșnic pe piept, acum îmbrăcat după moda nouă, și bătrînii, cu care stă de vorbă, sînt actuali. Și dispariția întregului aer clasic, fals, se observă cel mai mult la cele două figuri nude din grupul din stînga: apare deja justificată, prin coșul care-l ține deasupra capului, vechea și artificioasă mișcare a figurii 88

din planul al doilea; iar cea din primul plan amintește de personajul nud, redat din spate, din tabloul de la Parma. Anatomia celor două figuri este tot atât de schimbată, în slujba firescului, ca și capetele și chipurile, și fiind la fel de expresivă ca și ele, cu formele ei alungite și uscățive, cu masele musculare anguloase, cu oasele pronunțate; ea poartă în sine un spirit esențialmente pictural, care înlătură orice impresie de sculptură ulterioară lui Michelangelo, și ne face să ne gândim mai degrabă la expresia vie a însuflețitelor reliefuri medievale decât la emfaticile și, deopotrivă, recile statui decorative ale lui Baccio Bandinelli sau Ammanati.

Ultimele două figuri, care închid compoziția în această parte, nu au precedent; sînt noi, nu schimbate, și amîndouă moderne, fără urmă de iz roman. Cea care, în prim plan, făcînd pandant cu bătrînul gînditor din grupul opus, se apleacă pentru a lua de jos o cutie, prezentîndu-ne, într-un racursi ferm, capul și torsul, formează cu tînăra zveltă, din cealaltă parte, cele două motive pe de-a-ntregul originale pe care le-a introdus El Greco în noua compoziție. Note care vor răsună apoi, în alte tablouri ale pictorului, ca un *leitmotiv*, și care în acesta captivează prin contrastul surprinzător creat de forță și gracilitate, de energie și afabilitate. În ceea ce-l privește pe Hristos, suav, blajin, umil, inferior în tabloul de la Minneapolis, dobîndește acum o măreție și un accent adecvate. Și nu numai pentru că mîna stîngă, mai înainte rău redată și înțepenită, se mișcă acum în voie, sau că funia pe care o mînuiește cu mîna dreaptă, ca pe un bici, nu mai tulbură atenția privitorului, ci pentru că figura se înalță și se subțiază, liniile se simplifică, veșmintele se micșorează, detaliul se pierde, pînă și mișcarea lui Isus, care, în loc să-și încovoie mijlocul, se înalță măret, devine sobru; iar în ochii lui, pe frunte, în întreaga sa făptură strălucește expresia unei senine și melancolice maiestăți in-

Firește că aici sînt disprețuite toate canoanele și toți modulii Renașterii clasice privind proporțiile, tendință ce va continua, cu o intensitate mai mare sau mai mică, în viitor¹³. Înălțimea figurilor depășește nouă și chiar unsprezece capete, iar capetele sînt mici și mîinile alungite; Mîntuitorul apare imens, ca și cum artistului i-ar fi făcut plăcere să-l prezinte dinadins astfel, pentru a-i sublinia și mai mult măreția, sau pentru a ne face să înțelegem, recurgînd inconștient la mijloacele folosite în epocile primitive, că zeii și eroii au staturi diferite de cele ale muritorilor de rînd. Moștenitor legitim, sub acest raport, al lui Tintoretto, vigoarea, libertatea și profunda intensitate vitală a tipurilor sale sînt atît de consonante cu proporțiile colosale pe care le etalează, cum pe bună dreptate observă Berenson, vorbind de artistul venețian, încît „ochiul se obișnuiește imediat cu scara, iar privitorul simte că beneficiază și el de forța și sănătatea eroilor”¹⁴.

Scena și fundalul pe care se detașează s-au apropiat de primul plan. Printr-un proces identic de concentrare, spațiul, amplu mai înainte, deschis pretutindeni luminii și aerului, s-a închis, și fără să fi intervenit vreo schimbare substanțială perceptibilă, în structură, a devenit treptat un interior, mai degrabă sever decît somptuos, luminat de același arc mare, de proporții mai zvelte, prin care se zăresc în depărtare acele palate, minuțios redată mai înainte, iar acum în clarobscur, în vederea obținerii unui efect puternic, și învăluite în atmosfera reală a distanței.

Acțiunea, concentrată și simplificată, după cum s-a văzut, dobîndește acum, în acest fel, mai multă unitate, iar talentul artistului, care a eliminat atîtea accesorii banale din vechea compoziție, este acum evident, introducînd în noua sa operă cele două basoreliefuri în clarobscur, care, încadrîndu-se în chip fericit în dramatismul scenei și conferindu-i forță, potențează sensul ei transcendental și valoarea ei 90

istorică. Deasupra grupului de bătrâni, unde totul este contemplație senină, un alt mare bătrîn, la fel de maiestuos ca și ei, Abraham, ridică brațul pentru a-și sacrifica fiul. Deasupra neguțătorilor, care într-o agitație dezordonată ies din templu izgoniți de Hristos, îndurerații Adam și Eva, alungați, și ei, din paradis de către înger, care învîrtește sabia așa cum Isus își agită funia.

Progresul manifest în colorit, de la tablourile de la Dresda și Washington la cel de la Parma, nu este suficient pentru a explica gradul de perfecțiune atins în cel de la Frick. Multe încercări intermediare trebuie să se fi pierdut. Tehnica este întru totul venețiană. Asemenea maestrilor săi, a schițat și a continuat operele din această perioadă cu culori tari și opace (*tempera all'uovo*), aplicînd apoi minunatele și strălucitoare voalări, evidente în tabloul de la Frick. Prin tușa rapidă și puțin cam fragmentată amintește, mai mult ca de oricare altul, de Tintoretto. Stabilește, ca și el, un contrast apăsător între marile mase ale volumelor, pentru ecleraj, și alunecarea lină a penelului în umbră pînă cînd se ajunge, adeseori, că nu se mai percepe, în aceasta din urmă, grundul roșu al pînzei; și tot de el amintește, mai mult decît ceilalți, vigoarea clarobscurului, în maniera, de mare efect, de a folosi luminile și umbrele în planurile cele mai depărtate, în veridicitatea cu care redă ambianța și în febrila și spontană ușurință cu care pare că-și lucrează tablourile. Tonalitatea este, totuși, mai deschisă decît la Tintoretto; efectele de lumină, mai izbitoare, intenționat căutate atunci cînd alunecă spre colțuri, iar coloritul este mai bogat și mai strălucitor, apropiindu-se cu precădere de cel al lui Veronese, care nu s-ar fi rușinat, desigur, dacă ar fi creat acea armonioasă simfonie de galben, carmin, roșu strălucitor și alb luminos din tabloul de la Frick, cu care El Greco pășește tri-

91 umfător în galeria marilor colorişti.

Cît de educativ pentru formarea simțului artistic la cel ce studiază și cît de elocvent pentru cunoașterea dezvoltării personalității pictorului se dovedește a fi examinarea comparată a acestor două opere! Căutările, pline de nesiguranță, imitarea neasimilată, soluțiile eclectice din tablourile de la Dresda, Parma, Minneapolis și Washington au devenit în cel de la Frick un stil personal și fundamental, un caracter propriu și o măiestrie tehnică, pe care nu le putem numi altfel decît ale lui El Greco. De la tablourile cu *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* de la Minneapolis și Washington la cel de la Frick este tot atîta distanță ca de la retorică la poezie, de la artificiu teatral la viață, de la declamație la sentiment intim, de la pompa deșartă la sobrietatea austeră. Și acestea sînt calitățile cu care El Greco își face apariția în Spania.

Dintre diferitele copii vechi ieșite, probabil, din chiar atelierul pictorului, cea mai interesantă mi se pare cea care, mai conformă cu modelul de la Minneapolis, se afla, la Jerez de la Frontera, în posesia lui don Ramón Díaz, astăzi la Fundația Lázaro din Madrid. Modificările pe care le conține nu au importanță, și s-a spus deja că are o valoare documentară, în ceea ce privește portretul lui El Greco (cap. I). Copie, la rîndul ei, a tablourilor din posesia lui Frick și de la National Gallery din Londra este cel ce se afla la San Sebastián și aparținea doanei Dolores Alonso, iar acum lui don Luciano Abrisqueta; iar mai demult, am auzit că o altă copie mică, urmînd acel model, s-a vîndut la Paris. În sfîrșit, *Izgonirea din templu*, în posesia marchizului de Tablantes¹⁵, din Sevilla, are de asemenea legătură, prin dimensiunile sale, cu tabloul din colecția Frick. Pardoseala amintește de cea din tabloul de la Frick. Fundalul se mărește în toate cele patru părți, cîștigînd prin aceasta un mai mare interes. Pare a fi o replică. Figurile și fundalul prezintă modificări, cea mai importantă dintre ele con-

stituind-o biciul împletit, care aici se desfășoară în sus, pe când în tabloul de la Frick atârna în jos. Pare a fi mai tîrzie și cu o factură mai puțin îngrijită decît cea a altor tablouri, mai ales decît cea a tabloului de la Frick.

„Izgonirea din templu“ de la San Ginés. În această serie trebuie inclusă și *Izgonirea din templu* de la San Ginés, deși este un tablou din ultimii ani și străbătut de cel mai puternic dinamism theotocopulesc. Tabloul este intact, păstrînd rama în care l-a pus El Greco, și interesul lui principal rezidă în aceea că ne oferă ultima formulă a unei teme preferate a lui El Greco: *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*. În ciuda faptului că se găsea la numai 100 de metri de Puerta del Sol, nu am știut nimic de el pînă în decembrie 1914, cînd marchizul de Santa María de Silvela m-a înștiințat de existența lui.

Subiectul cunoaște două faze. Una italiană, eu exemplarele autentice de la National Gallery din Washington și de la Minneapolis (Statele Unite). Cealaltă spaniolă, care, pornind de la exemplarul ce a aparținut lui Beruete și astăzi lui Frick, la New York, sfîrșește cu acesta de la San Ginés. Două elemente dau valoare acestei descoperiri. Unul, întrucît sînt două exemplarele intermediare, din cele patru care compun seria spaniolă cu *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* (cel de la National Gallery din Londra și cel al lui don Luciano Abrisqueta, din San Sebastián), simplă replică a celui inițial (cel al lui Frick), și inferioare, sub toate aspectele, atît acestuia cît și celui de la San Ginés, interesul criticii și bucuria picturală se concentrează inevitabil în contrastul pe care-l reprezintă cele două situate la extremități. Celălalt element îl constituie revelația subiectului, între toate cele pictate de El Greco, care, avînd în opera lui o mai mare vechime, 93 continuă să se manifeste în ea fără întrerupere

și chiar fără schimbări *superficiale* pînă în ultima clipă.

Abia dacă există compoziție a lui El Greco, zămislită la începutul sau mijlocul epocii sale spaniole, care să nu aibă ecou în partea finală a acesteia. Cît despre cea italiană, *Vindecarea orbului* începe probabil înainte de *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, dar nu este continuată decît în replici mediocre de atelier, dintr-o perioadă nedefinită. Este semnificativ că *Inventarul* lui El Greco nu menționează acest subiect, în timp ce în el figurează, nu mai puțin de patru ori, o *izgonire din templu*. El Greco de la San Ginés ne oferă, deci, ceea ce nu există pînă la descoperirea acestui tablou: seria completă a unei compoziții tratată de pictor de la începutul și pînă la sfîrșitul vieții sale.

Și trebuie reținut că, în timp ce cea mai mare parte — dacă nu toate — a compozițiilor realizate în Spania își schimbă formula mai tîrziu în însăși structura și dispunerea personajelor, cele de origine italiană cunosc aceeași transformare cînd devin spaniole, și se repetă apoi fără să difere în ele altceva decît cadrul. Așa se întîmplă cu tabloul *Batjocorirea*, care nu are o replică autentică în ultima epocă, și cu *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, frațele lui geamăn ca dramatism, protagonist, și chiar ca antinom, dar cu norocul că tabloul de la San Ginés vine să umple în acest caz acel gol.

Despre schimbarea compoziției italiene, atunci cînd devine spaniolă, am vorbit pe larg. Aici începe procesul de simplificare și concentrare ce culminează în *Batjocorirea*. O masă grosolană răsturnată înlocuiește toate accesoriile lipsite de substanță, motive emfaticе și banale care existau mai înainte. Se idealizează fundalul prin îndepărtarea și reducerea palatelor, iar scena capătă un aspect sever de interior restrîns. Sînt eliminate jumătate din personaje, masele se echilibrează, temele, înainte nedefinite, se precizează viguros; se alungesc și se 94

concentrează figurile, unghiul agresiv ia locul moliciunilor delicate; dimensiunea înălțimii este mai mare decât cea a lățimii și pretutindeni circulă, ca niște torenți, forța, mișcarea, viața. Dispare orice urmă de retorică și de academism romanist, de pompă deșartă, de artificiu teatral și declamatoriu, și se respiră acum sobrietate austeră, adâncă reculegere, poezie intimă. Aceasta reprezintă, pe scurt, trecerea de la tablourile cu *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu* de la Minneapolis și din Washington la cele aflate astăzi în Fifth Avenue (col. Frick).

Ce se interpune între acestea și ultimul exemplar din seria care, din fericire, a fost descoperită? În primul rând, când El Greco repetă în Spania compozițiile sale italiene, păstrează, mereu aceeași formă, mai lată decât înaltă, esențială conceperii dispersate cu care au fost începute acolo. Nu cunosc decât o excepție, și este tocmai acest nou exemplar de ultimă oră. Se pare că, ajungând la o compoziție proprie, procesul de concentrare a interesului în ceea ce este uman, în figură, care îl obsedează, l-a condus în mod logic la schimbarea obișnuitelor proporții ale pânzei. Se știe cât de înalte și de înguste sînt în general toate pânzele artistului și mai ales cele din ultima perioadă. Tipul caracteristic al creațiilor sale va fi întotdeauna *Batjocorirea*, iar redus la o singură figură, *Sfîntul Petru* și *Sfîntul Ildefonso* de la Escorial, *Sfîntul Iosif* și *Sfîntul Bernardin* de la Toledo. Adică persoana și acțiunea umplu întregul cadru, în prim plan. Cît mai puțin pămînt posibil, și drept unic fundal, cerul imens și chinuit.

El Greco știa că toată dispersarea are loc în dreapta și în stînga liniei de orizont, în timp ce concentrările au loc întotdeauna în partea de sus sau în adîncime. În prima formulă spaniolă, începe prin a suprima spații pe toate laturile, dar în special cele cu suprafață orizontală, din depărtare. În ultima sa perioadă, el nu se teme

de dispersarea în sus, ca să suprimă linia de orizont și să aducă fundalul și scena în primul plan. Deși schimbarea de proporții se face moderat, pentru că pânza este aproape pătrată și măsoară 1,11 × 1,07 m, verticalitatea uniformă a tuturor elementelor decorative tinde în noua compoziție să accentueze mai mult înălțimea, tot așa cum eliminarea aproape totală a perspectivei duce, de asemenea, la dispariția cadrului. Schimbarea substanțială de la compoziția italiană la cea spaniolă rezidă în personaje, iar cea operată de la prima la ultima formă națională, în proporții și fundal. Este rezultatul logic al unui singur proces. Dacă facem excepție de tema franciscană, tratată în reluări puține, deși diferite, El Greco se caracterizează, și cu aceasta își accentuează bizantinismul, prin efortul de a păstra, cu fiecare formă nouă, elementele structurale originare. Sistemul constă în persistența îndeosebi a motivului fundamental, dar pus în mișcare din nou cu alte ritmuri și modulații. Astfel, marele arc central și porticul cu coloane, care constituie elementul cel mai cunoscut din cadrul tabloului *Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu*, din epoca italiană, sînt menținute în prima perioadă spaniolă și continuă în același chip în ultima, adaptîndu-se treptat la modificarea incintei și a înălțimii. Și arcul și porticul mai subzistă în tabloul de la San Ginés, dar închise complet, transformate într-un retablu asemănător cu cele pe care El Greco le-a proiectat pentru biserica San José din Toledo și pentru Illescas, deși de proporții mai alungite și în afara canoanelor, așa cum se întîmplă în ultimii săi ani de viață. Ceea ce nu mai poate apărea sînt depărtările, palatele, înlocuite în acest caz de un relievariu cu o linie mai nervoasă care putea fi întîlnit în țara noastră și în prima decadă a secolului al XVII-lea. Și poate pentru a compensa pierderea ambianței profane și a pune surdina aspectului excesiv de biserică creștină pe care îl avea acum fundalul, El Greco împinge 96

în plan secundar relieful *Adam și Eva izgo- niți din paradis*, singurul lucru coneret pe care-l păstrează din prima formulă spaniolă, și așază deasupra lui, în clasica nișă, o statuie nud, ima- ginată după Apolo din Belvedere, și avînd aceeași vibrantă exaltare a celui alt Apolo nud pe care, imitînd carnea, nu și marmura, îl tra- sează de asemeni, cam în aceleași zile, în incom- parabilul *Laocoon*.

Astfel, interesul noului tablou sporește gra- ție extremei originalități a fundalului scenei și a provocatoarei statui, un element excepțional, cred că unicul, în opera picturală spaniolă a lui El Greco. Iar strînsa asemănare existentă între statuie și vechiul relief constituie un simbol, pe care-l repetă frecvent, al modului său de a proceda, îmbinînd cu motivele noi pe cele vechi, de la început, care își fac simțit eco-ul pînă tîrziu.

Alteori compoziția rămîne în întregime, și tema ce se înfiripă este cea care vine să se îm- bine cu ea, chiar să se juxtapună, ca o umplu- tură. Cum se întîmplă în acest tablou. Autorul n-a schimbat deloc dispunerea personajelor, dar a adăugat în stînga celui care privește două motive noi, incongruente, unul dintr-o etapă avansată: copilul gol, amintire a celorlalți, din formula italiană, dar copie mai directă a *Sfîn- tului Ioan* copiat din *Sfintele familii* (vezi cea de la Prado); altul din ultimul timp, deoarece nu-l mai întîlnim în alte lucrări, ci numai în cele pe care le pregătea pentru Hospital de Afuera din Toledo și care au rămas netermi- nate, din pricina morții. Este vorba de figura cu brațele ridicate ce închide acum drumul ce- lor ce fug și care este vădit calchiată în *Evan- ghelistul din Apocalipsa* și, chiar mai bine, în ultimul inger, cel din stînga, dintre cei ce apar în *Botezul lui Hristos* din Tavera. Nu-mi pot da seama cărui fapt se datorează ambele intro- duceri în această fază tîrzie. Să fi avut artistul ambiția, în dorința lui de concentrare, de a um- ple un spațiu gol, creat ca o consecință a noilor

proporții ale pinzelor? Să fi vrut, cu bunăștiință, să echilibreze acțiunea între două figuri izolate și să caute o simetrie între vechea temă a fetei, și cea, foarte nouă, a tânărului care își arată uluirea sau care clamează?

Dacă sfișietoarea exaltare care îi covârșește pe actori și care inundă scena, dacă intensitatea forței expresive, dacă noua linie a mușchilor și a veșmintelor, dacă lungile și ușoarele tușe n-ar fi de ajuns ca să ne convingă de faptul că tabloul de la San Ginés este realizat în ultimii ani din viața pictorului, atunci dovada ar face-o, pe larg, această recentă figură a compoziției, în contrast cu cea a grațioasei canefore, care își are originea în purul izvor elenic, ce brăzdează tărîmurile re-nascentiste ale Italiei, căci nimic nu este mai propice decît lumina ce țîșnește din comparația între ambele pentru a pătrunde pînă în adîncul celor două modalități tipice și a celor două etape culminante din opera lui El Greco.

Tabloul este semnat, clar, pe piciorul mesei. Despre proveniența lui ne aduce mărturia arhiva Confreriei Sfîntului Sacrament.

„Sfîntul Ieronim“. Respectînd același principiu de filiație, prin spirit, tehnică și modele, aici trebuie discutat un alt subiect, deși, din exemplarele pe care i le cunoaștem, probabil că nici unul nu a fost pictat în Italia, dar motivul este, evident, de inspirație italiană și niciodată El Greco n-a introdus vreo variație în replicile ce ni le-a lăsat. Este vorba de falsul portret al lui Cornaro, care, din Palatul Hamilton, unde îi era atribuit lui Tițian, a trecut în 1882 la National Gallery din Londra. Tipul de personaj este italian, din familia bătrînilor ce îl însoțesc pe Hristos în tabloul *Izgonirea din templu*, și seamănă atît de mult cu cel care, în picioare, în fundal, stă de vorbă cu tânărul, încît ne poate face să ne gîndim la un singur model. Pe de altă parte, tehnica este înrudită în ambele opere, con- 98

genere și prin alungirea figurii și a extremităților. Pare a fi sigur că nu poate fi vorba aici de Ludovico Cornaro, întrucât acest faimos abstinent din Padova, deși îi aparține lui Tintoretto, nu păstrează vreo analogie cu personajul nostru, și neexistând vreun motiv care să ne îndreptățească să ne gândim la altceva decât la faptul că atribuirea amintită și numele introdus în tabloul de la Londra se datoresc numai unor sugestii determinate de slăbiciunea și bătrînețea înaintată a celui portretizat.

Dar este măcar un portret? Aspectul naturalist al figurii și intensitatea expresiei ne fac să credem asta, și așa l-a considerat, nu fără o oarecare îndoială, și Justi (*Velázquez*, p. 79) drept cardinalul Quiroga, și cu această denumire l-a reprodus apoi Sanpere (*Hispania*, p. 41) și Lafond, în 1906 (*Les Arts*). Dar, cum mai există încă patru replici¹⁶, toate excelente, și atît de identice, încît abia că se poate distinge o ușoară schimbare, aproape imperceptibilă, fie în linia ochilor, fie în silueta generală, eram îndreptățiți să ne îndoim că pictorul, așa cum sugerează Catalogul de la National Gallery, ar fi vrut să ne ofere o reprezentare realistă, foarte consonantă cu caracterul său, a Sfîntului Ieronim, cu ale cărei trăsături și attribute tradiționale concordă bătrînețea, austeritatea și neobișnuita barbă albă a personajului, precum și îmbrăcămintea și acel in-folio deschis, cu două coloane, pe care își ține mîinile. S-ar explica astfel multele lui copii, așa cum adesea a procedat El Greco cu tablourile sale religioase. Și îndoiala ar fi fost cel puțin legitimă atîta timp cît nu se va fi identificat cel portretizat, dovedindu-se cine ar putea fi acest cardinal, care, în ciuda tipului său accentuat și a importanței pe care trebuia să o fi avut pentru ca El Greco să-i repete de cel puțin patru ori, și fără vreo modificare, oricît de mică, efigia, în Spania, și nesemănînd cu nici unul din prelații din

Toledo, continuă să rămână necunoscut. Toate aceste ipoteze s-au confirmat. În primul rând, nu este cardinalul Quiroga, pentru că adevăratul său portret, realizat tot de El Greco pentru Azilul pe care arhiepiscopul l-a otitorit la Toledo, a apărut pe piața din Madrid, a ajuns apoi la München și nu i se cunoaște încă lăcașul actual, venind, totodată, să confirme autenticitatea inscripției ce însoțește medalia aceluiasi prelat, făcută de gravorul Pedro Angelo, care a locuit la Toledo, și păstrată la Muzeul Arheologic Național¹⁷. Și faptul că a fost socotit drept Sfântul Ieronim, și că nu a fost considerat un portret, ne-o dovedește și o copie veche pe care am văzut-o la Madrid în casa lui don Federico A. Hernández, în al cărei colț din stînga sus apare obișnuita și caracteristica trompetă, din care sună îngerul.

Inventarul bunurilor lui El Greco ne vine în ajutor, căci sînt menționate două exemplare ale lui: un *Sfînt Ieronim, cardinal* și un *Sfînt Ieronim, cardinal, mic*.

Din cele cinci exemplare, pe care le cunosc, ale *Sfîntului Ieronim, cardinal*, cele mai importante sînt cel aflat în tezaurul catedralei din Valladolid, acum în colecția Frick, din New York, singurul semnat, și cel aparținînd marchizului Del Arco, din Madrid, astăzi în colecția Lehman, din New York. Amîndouă în mărime naturală: primul cu o tonalitate mai închisă și executat pe o pînză groasă; celălalt, de o factură mai amplă și mai liberă, în care culoarea este frecată ușor, evitîndu-se pasta consistentă, pe o pînză mai fină și pe un grund gri deschis, pare să aparțină unei faze mai tîrzii. Poate că este ultimul, dintre tablourile cunoscute, după care artistul a făcut replică. Albul mîneșilor, mîinile și cartea, de o tonalitate rece și luminoasă, sînt fragmente perfecte de adevăr și de pictură sinceră și spontană. Originalul marchizului de Castro Serna este mai aproape, prin factură și di-

Inventarul de la Madrid

mensiuni, de cel de la National Gallery. Iar cel de dimensiuni mai mici, probabil cel mio din *Inventar*, care, provenind tot din Spania, se află astăzi în Muzeul Bonnat, din Bayonne, și căruia îi lipsese mâinile și cartea, are, dimpotrivă, mai puțină pastă și o tușă mai fină și mai ușoară decât cel de la Londra. Acesta poate fi considerat cel mai vechi, probabil, dintre toate; din acest motiv și datorită faptului că se află într-un loc care l-a făcut mai ușor cunoscut, a fost luat aici ca punct de plecare și termen de comparație pentru celelalte¹⁸.

Lucrări de gen. Un atare exemplu de naturalism, prin care El Greco ne oferă imaginea marelui părinte al Bisericii, explică și modul în care a putut să trateze, anticipând, în acea vreme, și pictura de *gen*. Căci ei pare să-i aparțină tabloul care, atribuit lui Clovio, figura de mult timp în Galeria Farnese, astăzi la Muzeul din Capodimonte, și care prezintă semifigura unui băiat din popor ce suflă într-un tăciune pentru a aprinde o lumânare. Replică a acestuia trebuie să fie cel care, atribuit lui Jacopo Bassano, era inclus sub nr. 33 în catalogul fostei Galeriei Manfrin, din Veneția, judecând după descrierea ce i se face: „semifigura unui tânăr de la țară ce suflă într-un tăciune pentru a-l aprinde“.

Ca în orice compoziție istoriată, această idee dobândește o nouă și mai elaborată interpretare ulterioară. Exemplarul de la Neapole pare o schiță pregătitoare, dacă nu un studiu, pentru cel ce l-am văzut la Paris în casa d-lui Christian Cherfils, astăzi într-o colecție particulară din Scoția, ale cărui copii sînt exemplarele de la Madrid, aparținînd domnilor Hernando și Navas (primul aflîndu-se acum într-o colecție particulară din Washington, iar locul celui de al doilea este necunoscut), și de la Londra, în posesia d-lui Bensusan, iar 101 acum a lordului Harewood. Toate vădesc ca-

racterele picturii de gen. Ce-ar putea reprezenta această frumoasă pereche de tineri, ea în centru, redată din față, cu ochii plecați, suflând în tăciunele pe care-l ține în mîna stîngă, pentru a aprinde lumînarea, el, alături de ea, din profil, urmărind acțiunea și surizînd malițios în timp ce în partea opusă, pe umărul drept al fetei, se ivește capul enorm de maimuță, care, și ea, privește cu interes acest fapt, alungindu-și botul? Scena are, într-o oarecare măsură, un aer picaresc, care te duce cu gîndul la proverbul spaniol ce sună astfel: „bărbatul e focul, femeia așchia, vine diavolul și suflă“, dacă ar sufla, într-adevăr, maimuța, și nu femeia. Dar poate că în cadrul ciclului de dragoste dispare anecdotică, iar lumînarea ce se aprinde nu e departe de torța unui epitalam. Bănuiesc că este vorba de o imitație literară ce se va descoperi vreodată. Oricum, cert este accentuatul caracter umoristic al compoziției, în care rezidă interesul fundamental al operei. O altă, anterioară acesteia, poate fi menționată, cu care are o oarecare afinitate: *Logodna* de Lorenzo Lotto, de la Muzeul Prado (nr. 240). În interpretarea acestuia, poate că există mai multă finețe și delicatețe, și mai multă psihologie în tipurile lui „Misser Marsilio și logodnica sa cu acel mic Cupidon“, care îi surîde primului, în timp ce le pune vâlul, dar în tabloul lui El Greco, care ne interesează acum, există mai multă independență în ceea ce privește concepția. Acolo atenția este concentrată în portrete, aici în scena însăși; căci personajele, fiind modele vii, nu sînt așezate, totuși, cu intenția de a fi pictate în acea obscuritate, luminate cînd și cînd de scînteierea tăciunelui, și fără ca vreunui dintre ele să i se vadă ochii. Ceea ce atrage îndeosebi este frumusețea, care se presupune, a gîndului; și din acest punct de vedere tabloul pare să fie o operă de gen și cu intenție modernă. Factura celui de la Paris, acum în Scoția, aparține 102

ultimei etape a șederii sale în Italia, în timp ce cel de la Londra, în posesia lordului Harwood, și cele de la Madrid (cel al lui Hernando, astăzi la Washington, și cel al lui Navas, dispărut) par a fi opere spaniole; iar efectele de lumină artificială sînt realizate, și în unul și în celălalt, cu multă veridicitate și măiestrie. Repetatele verniuri aplicate și repictările au urîțit tabloul din Scoția și pe cel fost al lui Navas, aflat acum într-un loc necunoscut, dar încă mai încîntă expresia exactă și încărcată de intenții a semifigurilor, îmbrăcate după moda vremii; linia mîinilor alungite ale fetei și grația gîtului ei, precum și armonia cromatică rezultată din albastrul închis al mantiei sale, albul rochiei și roșul-grena al șepcii tînărului; totul estompat de întunericul ce învăluie scena. Lucrare cu accente goyești, ea este ciudată nu numai pentru vremea pictorului, ci și pentru opera sa, în care, pînă acum, este singulară, căci nu cunosc alta care să-i semene ca intenție sau să formeze o serie. În Italia, El Greco lasă pentru totdeauna, dacă l-a avut vreodată, umorul său picaresc.

Portrete. „Sfîntul Francisc“. „Batjocorirea“. Același principiu de unitate și legătură care ne-a determinat să studiem aici, deși sînt spaniole, toate tablourile cu *Sfîntul Ieronim* și *Scenele de gen*, pentru că ele nu fac altceva decît să repete vechiul model italian, ne obligă să mutăm din acel loc, destinîndu-le altuia mai potrivit, acele opere ce aparțin, fie cu certitudine, fie cu probabilitate, epocii sau inspirației italiene. Astfel, mi s-a părut mai nimerit să fie grupate, evolutiv, toate *portretele*, după cunoașterea etapelor importante ale activității lui El Greco, și acesta este motivul pentru care mă abțin să inaugurez misterioasa serie formată atît de cel al lui Giulio Clovio, pictat în Italia, ca și de oricare altul

ce ar putea fi situat într-un moment imprecis al fazei de trecere.

Realizat în Italia sau în Spania — înclin să cred că în aceasta din urmă —, oricum aceste prime epoci îi aparține și minunatul *Sfânt Francisc* din colecția Zuloaga, din Geneva. Și din aceeași pricină îl păstrez pentru a începe cu el splendida iconografie a sfântului, pe care El Greco ne-a lăsat-o, atunci când voi expune, tot în mod unitar, evoluția subiectului în epoca spaniolă.

Și, în sfârșit, la fel procedez și cu o altă operă, care își are, probabil, originea tot în Italia, dar care numai în Spania a atins o expresie sublimă și o fecundă evoluție: mă refer la *Batjocorirea*. Voi reuni în aceeași grupă cu *Batjocorirea* de la catedrala din Toledo (cap. V), pe de o parte, presupusul său antecedent, din Galeria Manfrin din Veneția (apoi în posesia lui Justi, și acum în colecția d-nei Hugo Moser, New York), iar pe de alta, numeroasele și interesante sale replici.

„*Epifania*“. Cel puțin în același timp, dacă nu după *Vindecarea orbului* de la Parma, datorită analogiei, în privința siguranței compoziției, a desenului și coloritului, trebuie situată *Adorația magilor* de la Galeria din Viena. Provine din colecția arhiducelui Leopold Wilhelm, iar în inventarul din 1659 a figurat la numărul 260, ca aparținând lui Bassano cel tânăr. Acolo a văzut-o Boschini, elogiind-o în a sa *Carta del navegar pittoresco* (p. 41) ca operă a lui Leandro Bassano; și cu această atribuire o păstrează Engerth (nr. 48), din al cărui catalog am preluat aceste amănunte. În cel al lui Adolf Holzhausen¹⁹ figurează la nr. 272 și este atribuită lui Giacomo Bassano. Ținând cont de dimensiunile ei, cred că trebuie să fie aceeași *Adoration des mages*, pe care Melche (loc. cit.) o descrie, sub nr. 19, în primul salon, și o atribuie lui „Paul Veronese“. 104

Menționînd această operă, dl. Sanpere afirmă (*Hispania*, p. 34) că „l-a durut mult faptul că nu trebuie să-l mai vadă în ea pe El Greco”. Știu că la rîndul lui, don Pablo Bosch, un colecționar pe cît de inteligent pe atît de entuziast cunoscător al lui El Greco, fără să cunoască acea apreciere, a coroborat-o atunci cînd a văzut tabloul; iar o autoritate atît de mare cum este Beruete a venit și ea s-o susțină. Nu poate fi deci vorba de o impresie izolată. Celui care îl are pe El Greco pe retină, i se pare destul de suspectă analogia între figurile sfîntului Iosif și magului îngenunchat și unele din tablourile de la Dresda și Parma; ferma și eleganta zveltețe, realismul tipurilor Fecioarei și magului tînăr, care poartă coroana pe cap, precum și ciudatul amestec de mare sobrietate și de răsucire în compoziția tabloului. Dar toate acestea n-ar valora mare lucru dacă n-ar fi însoțite, așa cum se întîmplă aici, de pronunțata gamă rece a cromaticii, atît de străină pictorilor Bassano și, în general, picturii venețiene din acel timp, cum nu îi este, deși sporadic, lui Tintoretto — căruia nu i se poate atribui tabloul — și dimpotrivă, atît de caracteristică pentru El Greco, încă de la începutul activității sale. Este adevărat că pînza nu are semnătură, sau cel puțin nu a fost văzută (tabloul este tăiat în patru părți) pînă acum; dar noi și exacte observații își vor exercita influența și această interesantă *Adorație* va sfîrși probabil prin a fi clasificată printre operele italiene ale lui Theotokópuli²⁰⁻²¹.

NOTE

1 Dl. Sanpere, în cele două articole menționate (*Revista* ..., p. 385, *Hispania*, p. 28), îi atribuie lui Justi, criticându-l pentru aceasta, afirmația potrivit căreia El Greco, atunci când s-a prezentat la Clovio, avea *șaisprezece ani*, ceea ce n-am putut găsi în studiile profesorului german. Iată cuvintele lui: „Er machte auf Clovio den Eindruck eines *giovane*; seine Lehrzeit wird also wohl in die sechziger Jahre zu setzen sein“ (Z. f.B.K, p. 179), adică: „Lui Clovio i-a făcut impresia unui tânăr; deci ucenicia sa ar putea să se situeze în anii șaiszeci“ (adică anii 60—70 ai secolului al XVI-lea).

2 Sanpere arată (*Hispania*, p. 37) că Guido Clovio, nepotul lui don Giulio și moștenitorul său, căpitan în slujba Veneției și pe jumătate compatriot al lui El Greco, ar fi putut fi, după toate indiciile, cel care l-a trimis la Roma și l-a recomandat miniaturistului.

3 Crowe, *Life of Titian*, II, 536, Apud Justi.

4 Canonul Fulvio Orsini, bibliotecar al cardinalilor Ranucio și Alessandro Farnese, avea una din colecțiile de artă cele mai valoroase din Italia, un adevărat muzeu. A lăsat ca după moarte, survenită la 14 iunie 1600, manuscrisele lui să treacă la biblioteca Vaticanului, iar colecția de artă să intre în posesia cardinalului Odoardo Farnese, în semn de mulțumire pentru protecția acordată de unchiul său, cardinalii Ranucio și Alessandro. Colecțiile de artă ale lui Orsini au avut soarta tuturor colecțiilor de la palatul Farnese, iar unele din piesele lor pot fi întâlnite la Muzeul din Neapole (astăzi la noul muzeu din Capodimonte). În 1864, Pierre de Nolhac a publicat în *Gazette des Beaux Arts* 106

catalogul colecțiilor lui Fulvio Orsini. În el sînt trecute numerele mai multor tablouri făcute de mîna unui grec (di mano d'un grego): „Nr. 39. Un sat din Muntele Sinai, făcut de mîna unui grec, elev al lui Tițian. Nr. 43. Portretul lui Don Giulio Clovio, miniaturist, făcut de mîna amintitului grec. Nr. 44. Portretul unui tînăr cu beretă roșie, făcut de mîna aceluiași. Nr. 45. Patru *tondi* înrămate cu portretul cardinalilor Farnese, S. Angelo...” (N.C. de J.).

5 Cossío, pînă la sfîrșitul vieții, anul 1935, a urmărit cu mare interes toate reproducerile după tablouri atribuite epocii italiene a lui El Greco, dar, neavînd prilejul să le vadă și să le studieze direct, și-a păstrat propria sa părere. (N.C. de J.).

6 Vezi nota nr. 22 a acestui capitol.

7 În 1958, a apărut în Anglia o altă replică, de dimensiuni mai mari, aflată acum în colecția Wrightsman din New York. N-am văzut-o, dar cele două figuri din primul plan mă fac să presupun că a fost executată cam în aceeași vreme cu replica ce aparținea doamnei De Valle, din Madrid, iar în prezent se află într-un loc necunoscut. Dimensiunile ambelor replici sînt aproape egale. (N.C. de J.).

8 „280. Vindecarea orbului, 0,69×0,88. Achiziționat de V. Rossi, la Veneția, în 1741”. *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde*, de Julius Hübner, trad. de J. Grangier, Dresda, 1872.

9 „Paolo Veronese. Izgonirea neguțătorilor din templu. Concepția este foarte dramatică deși nu lipsită de motive vulgare. Coloritul este strălucitor și cald” (vol. IV, p. 70).

10 Cunoscut numai datorită încîntătoarei *Fecioare* din biserica San Francesco della Vigna, din Veneția, atribuită mult timp lui Jacobello dei Fiore, în ciuda semnăturii: „Fratr Antonius da Negropon pinxit, ordinis minorum”.

11 „Am văzut o schiță mică, în culori, a Izgonirii neguțătorilor din templu, o imitație după desenul de la Pisa, ce poate fi pusă alături de oricare desen al lui Michelangelo, toate figurile fiind puternice, dar nu violente sau angajate în acțiuni prea mari”.

12 „Hristos izgonindu-i pe neguțători din templu,”
107 atribuită lui Paolo Veronese, mi se pare a fi mai

degrabă o lucrare plină de viață, deși amintește ușor de Tintoretto (vol. II, p. 87).

13 Vezi capitolele V și XII din această carte cu privire la bizantinismul lui El Greco.

14 Berenson, „The Venetian Painters of the Renaissance“, New York, 1899 (p. 56). Editura Phaidon, 1952, p. 26.

15 Acest tablou se află acum la West Palm Beach, Norton Gallery and Art School. În 1936 l-am văzut la Museum of Fine Arts din Boston (N.C. de J.).

16 Replici după *Sfântul Ieronim, cardinal*: 1) National Gallery din Londra; 2) Catedrala din Valladolid, astăzi în colecția Frick din New York; 3) Colecția Castro Serna; 4) Muzeul din Bayonne; 5) marchizul Del Arco, astăzi în colecția Lehman din New York. (N.C. de J.).

17 Reprodusă de don Adolfo de Herrera, în *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 46, tabloul nr. 5. Mai, 1905.

18 Asemănarea acestor *Sfinți Ieronimi* cu *Sfântul Eftimie* de la Muntele Athos reprodus de Robert Byron și D. Talbot-Rice în *The Birth of Western Painting*, 1930, este notabilă și ar putea fi folosită și ca argument în favoarea educației cretano-bizantine a lui El Greco. Vezi cap. I (N.C. de J.).

19 *Die Gemälde-Galerie-Alte Meister*, Viena, 1896.

20 Zotmann l-a reprodus, în mod hotărât, ca al lui El Greco, semnalând trăsăturile caracteristice pe care le are de la acesta, precum și cele pe care tabloul le mai păstrează din arta pictorilor Bassano. „Ceea ce îl atrăgea îndeosebi pe El Greco la pictorii Bassano era desigur culoarea și predilecția pentru clarobscur. Pictorii Bassano n-au depășit șocul produs de culorile strălucitoare și un puternic ecleraș. Ceea ce la ei trebuia să ducă la o anumită diminuare a forței luminoase venețiene, a dus la El Greco, dimpotrivă, la tonalitatea gri argintie“. Nr. 4, p. 86. *Die Christliche Kunst*, 1906—1907.

21 În prima ediție a acestei cărți, Cossío, scriind despre *Epifania*, spune: „*Epifania*. Aici trebuie să vorbim și de *Adorația magilor*, de la Galeria imperială de la Viena. Pentru că, dacă, după câte îmi dau seama, trebuie redată lui El Greco, ca cel mai venețian tablou al său sau, mai bine-zis, cel în care se observă cel mai puțin influențele romane, trebuie plasată, totuși...“

În ediția revăzută, Cossío suprimă aceste cuvinte. Nu mai spune: „Pentru că, dacă, după cite îmi dau seama, trebuie redată lui El Greco”, ci afirmă hotărît: „Cel puțin în același timp, și nu după Vindecarea orbului de la Parma, trebuie plasată Adorația magilor de la Galeria din Viena”. Acestea ar fi fost de ajuns, dar, pregătind această a doua ediție revăzută și adăugită de tatăl meu pînă în 1935, anul morții sale, am încercat să mă conving dacă atribuirea acestei *Epifanii*, de la Galeria din Viena, lui Jacopo Bassano, făcută de mulți și atît de autorizați critici, avea suficient temei pentru a schimba sau adăuga vreo notă la ceea ce Cossío a lăsat scris în 1935.

Zotmann, Sanpere, Beruete și Cossío credeau că acest tablou trebuia redat lui El Greco. Aceste opinii atît de autorizate, precum și șederea tatălui meu, în anii 1909 și 1910, în Germania (unde lucrarea lui despre El Greco a trezit mare interes, grație entuziasmului manifestat de criticul Julius Meier-Graefe, care s-a îngrijit atunci să fie tradusă în germană, deși nu s-a mai publicat pînă la urmă) au avut drept rezultat ca tabloul să nu mai fie atribuit lui Leandro Bassano, ci lui El Greco.

În 1911, A. L. Mayer și-a publicat cartea despre El Greco și i-a atribuit acestuia *Epifania* de la Viena. Tabloul a figurat în catalogul Galeriei din Viena ca al lui El Greco, pînă în 1928, cînd noul catalog i-l atribuie lui Jacobo Bassano. Această atribuire i se datorește lui Detley, Freiherr von Hadeln.

Deși tatăl meu cunoaște, desigur, schimbarea atribuirii, nu și-a modificat părerea cînd a pregătit această a doua ediție.

Istoria acestei atribuirii lui J. Bassano este următoarea: în 1914, von Hadeln publică, în *Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen*, vol. XXXV, p. 52 și urm. articolul intitulat *Über die zweite Manier des J. Bassano*, în care, pentru a demonstra că *Epifania* trebuie să-i fie restituită lui Bassano, afirmă, între altele: „Cum putea oare să-și dezvolte Bassano noul său stil, renunțînd la influența lui Parmigianino, dacă n-a pictat mai înainte aceste tablouri? Asta este de neînțeles”. Între aceste tablouri este inclusă *Epifania* de la Viena. Ceea ce mă face să mă gîndesc dacă nu cumva von Hadeln n-o fi avut nevoie de aceste tablouri, și, poate, în mod special de *Epifania*, pentru a explica schimbarea de stil a lui Bassano. În aceeași revistă apare articolul lui von Loga, *Greco's Anfänge*, în care afirmă: „după cum o dovedește von Hadeln, *Adorația magilor*, de la Viena, nu este a lui El Greco, cum susțin unii critici”. La aceasta răspunde

Epifania fiind îndreptate aceste critici), în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. VII, p. 211, respingând opiniile lui von Hadeln și von Loga. Iar în *Kunsteronik*, vol. XXV, p. 552 și urm., în articolul intitulat *Bassano und nicht Greco*, von Hadeln continuă să-și apere opinia.

Cossío n-a intervenit în polemica ce a luat sfârșit odată cu izbucnirea groaznicului război, care a oprit și publicarea ediției germane a lucrării sale — lucrarea era deja culeasă, iar ilustrația trasă — plumbul fiind utilizat în scopuri mai puțin culturale.

În 1929, J. F. Willumsen publică *Jeunesse du peintre Le Greco*, în care îi atribuie *Epifania* lui El Greco. A. L. Mayer, în al său catalog al lucrărilor lui El Greco, din 1926, n-a inclus *Epifania*, iar în volumul tipărit în 1931 afirmă, la pagina 20, comparînd o *Adorație a magilor*, de la Galeria Borghese, cu cea de la Viena, „că unii critici o menționează ca a lui El Greco“.

În 1931, Wart Arslan publică *I Bassano*. La paginile 133 și 134 există o notă în care se susține: „*Adorația magilor*, de la Viena, a fost atribuită de M. B. Cossío (*El Greco*, p. 74—76) lui El Greco. Această părere, ce amintește de o intuiție juvenilă a lui Bernard Berenson — care a avut amabilitatea de a mi-o comunica — a fost publicată mai târziu de către A. L. Mayer (*El Greco*, München, 1911, p. 22), iar apoi respinsă de von Loga și von Hadeln“. Chiar dacă este numai „o intuiție juvenilă“ a unui critic atît de erudit și respectat cum este Bernard Berenson, ale cărui lucrări juvenile constituie modele clasice de critică de artă, am ținut s-o citez aici și s-o adaug la opiniile lui Zotmann, Sanpere, Beruete și Cossío.

Profesorul Camón Aznar, în volumul *El Greco*, Calpe, 1950, atribuie *Epifania* tot lui El Greco.

Edoardo Arslan, în a doua ediție a lucrării *I Bassani*, Milano, 1960, afirmă într-o notă de la pagina 179: „Berenson a atribuit întotdeauna acest tablou (*Adorația magilor*) lui Bassano (1894, 1911, 1932, 1936, 1957), la fel ca Ridolfi, Hadeln (1914), Venturi (1929) și autorul (1931), Bettini (1933) și, în sfârșit, catalogul expoziției Bassano, 1957“. Berenson se mulțumește doar să includă *Epifania* în catalogul său.

Edoardo Arslan, la pagina 106 din *I Bassani*, 1960, susține atunci cînd vorbește de *Epifania*: „Ne aflăm, deci, în lustrul 1565—1570, o perioadă deja cunoscută a lui El Greco, ale cărui puține opere sigure din acești ani contrastează strident cu nivelul de o excepțională calitate și maturitate pe care îl relevă acest tablou al lui Bassano“. Dar dacă El Greco era considerat deja, în 1566, „maestru“ la 110

Candia, unde apare chiar în acest an ca martor într-un act notarial, iar la 16 octombrie 1570, Clovio scria că pictase un autoportret care „i-a uimit pe toți acești Pictori din Roma”, este foarte probabil ca aceste tablouri, care i se atribuie și care contrastează strident cu *Epifania*, să nu fie ale sale și, în schimb, fiind deja un maestru în 1566 și pictând atât de bine în 1570, să fi putut picta, tocmai în acești patru ani, înainte de a pleca la Roma, *Adorația magilor*, tabloul său cel mai venețian, sau mai bine-zis, cel în care se observă cel mai puțin influențele romane.

Această *Epifanie* are mai multe replici, nici una dintre ele fiind atât de magnifică cum este cea de la Viena, al cărei colorit este atât de puțin bassanesc. Și deși, în afară de scenele de gen pictate de El Greco, nu există alte documente care să facă aluzie la posibila trecere prin atelierul pictorilor Bassano (poate că într-o bună zi vor ieși la lumină altele, așa cum au apărut recent în arhivele de la Veneția cele descoperite de Mertzios), întrucât influența bassanescă este atât de vizibilă în aceste tablouri, aș îndrăzni să sugerez, și numai ca o intuiție feminină și nu tocmai juvenilă ca cea a lui Berenson, dacă nu cumva El Greco a pictat această replică după *Adorația magilor*, când a lucrat într-adevăr, cu pictorii Bassano, și de aceea acest exemplar al *Epifaniei* este cel mai frumos dintre toate cele cunoscute.

Profesorul H. E. Wethey, în lucrarea *El Greco and his School*, Princeton, University Press, 1962, afirmă: „*Adorația magilor*, de la Galeria din Viena, nu amintește de stilul lui El Greco, și a fost restituită familiei Bassano de majoritatea criticilor, în ciuda încercărilor lui Zotmann și Mayer de a i-o acorda artistului”. Este ciudat că nu menționează aici și numele lui Cossío, care încă din 1908 publicase această frumoasă pagină. În aceeași notă (p. 91), profesorul Wethey susține: „Cossío, nr. 7 (se referă la numărul ilustrației din cartea lui Cossío)... M. B. și N. Cossío, *Dominico Theotocópuli*, Oxford, 1955, ilustrația nr. 2 (ca a lui El Greco)“.

Cossío, la douăzeci și cinci de ani de la apariția operei sale despre El Greco, adaugă la capitolul I, p. 15, următorul paragraf: „...nu la Veneția, ci la Bassano și în atelierul pictorilor Da Ponte, trebuie să fi lucrat un timp și să fi învățat noua tehnică occidentală și numai după ce și-o va însuși perfect se va duce la Veneția...” (N.C. de J.).

EL GRECO LA TOLEDO

Sosirea. Care este data exactă la care a sosit El Greco în Spania? De ce a venit? Cine l-a adus sau de cine a fost chemat? Nu dispunem de nimic cert în această privință¹. Pictorul însuși a refuzat s-o spună atunci când a fost întrebat în mod oficial.

În demersurile judecătorești, pe care „Sfînta biserică din Toledo și mănăstirea“ au trebuit să le susțină împotriva artistului, în 1579, cu privire la tabloul *Batjocorirea*, pe care îl realizase pentru catedrală, administratorul bisericii, Diego de Orense, „în fața prea distinșului domn martin rromero de Villaquiran, primar obișnuit al orașului Toledo“, cere, printre altele, ca pictorul să fie întrebat: „Și, dacă este adevărat că a fost adus în acest oraș pentru a face retablul Bisericii Santo domingo el viejo, pe care l-a terminat și așezat în amintita biserică“. La care Dominico răspunde, „că nu este obligat să dea socoteală de ce a venit în acest oraș și că la tot ce va mai fi întrebat nu trebuie să răspundă deoarece nu este obligat“².

Este inexplicabilă această încăpăținare de a nu mărturisi ceea ce, după cîte se vede, era public și notoriu. Adăugînd la acest document semnătura și anul 1577 puse pe tabloul central cu *Înălțarea Fecioarei*, al menționatului 112

retablu; partida de cont referitoare la lucrările pentru noua biserică, potrivit căreia „Dominico Theotocopuli a pictat cele opt tablouri cîte cuprinde retablul principal și cele laterale, primind pentru toate acestea 1000 de ducați³; referatul întocmit la 8 august 1577 de don Luis de Castilia; contractul semnat la aceeași dată de don Diego de Castilia și purtînd semnătura artistului încă în italiană: „Io Domenico Theotocopuli affermo quante e sopra scritto“, în extraordinarul document în care „mulțumește“ pentru cei cinci sute de ducați pe care i-i mai datora Decanul pentru tablourile retablului, și contractul pentru lucrările de sculptură ale acelorași retabluri, în care figurează ca martor, datat 11 septembrie 1577, și unde mai este numit Messer Dominico Theotocopolo, iată tot ceea ce există pentru a satisface interesul în legătură cu aceste chestiuni⁴.

Pînă cînd nu vor apărea alte documente, trebuie să ne mulțumim doar să presupunem ca verosimil faptul că, dacă venirea sa în Spania nu s-a datorat vreunui misterios motiv personal, care să-l oblige să rămînă aici pentru totdeauna, trebuie să-și fi avut cauza în dorința de a găsi remunerare și un cadru de desfășurare pe măsura aspirațiilor sale în lucrările de la Escorial, care, pe la anul 1575, se desfășurau cu febrilitate⁵. Tocmai de la Roma a fost recrutat în 1567 de către ambasadorul don Luis de Requesens, spre a fi trimis la mănăstire, primul grup format din acei decadenți, aproape artiști de duzină, care s-au numit Bergamasco, Patricio Caxesi și Romulo Cincinnato; la Roma i-a putut cunoaște și angaja, căci aici lucrau pe atunci, pe contemporanii săi Cangiasi, Zuccheri și Tibaldi, care pe cît îi erau de superiori lui ca vogă, pe atît îi erau de inferiori ca merit, veniți și ei la Escorial, mai tîrziu, între anii 1583 și 1587; Veronese încă nu putuse renunța la invitația

113 ce avea să i se facă în 1586 de a merge în

Spania și a intra în serviciul lui Filip al II-lea; El Greco însă l-a lăsat pe Tițian la Veneția, ocupat cu terminarea ultimelor lui tablouri destinate regelui Spaniei, și l-a întâlnit pe Clovio, la Roma, executînd probabil miniat-uri comandate de același monarh. Atmosfera era, deci, favorabilă pentru ca artistul nostru, cu sau fără vreun scop aventurier, să se gîndească la o apropiere de Curtea spaniolă. Fie aceasta, fie faptul că poate pictorul a fost adus direct de la Roma de către decanul toledan don Diego de Castilia, coctitor al noii biserici Santo Domingo el Antiguo, cert este că primele și cele mai vechi știri referitoare la șederea lui în Spania se reduc la data de 2 iulie 1577, cînd El Greco primește patru sute de reali în contul tabloului *Batjocorirea*, așa cum se obișnuia în contractele de atunci, dată numai cu o lună anterioară celei a contractului cu biserica Santo Domingo, ce poartă semnătura artistului în italiană și datat, după cum am văzut, opt august al aceluiași an.

A muncit oare El Greco timp de ani de zile la Madrid și la Escorial, la lucrări anonime și în subordinea lui Herrera, care, apreciîndu-l la întreaga lui valoare, l-a adus de la Toledo? A venit direct la Toledo, recomandat doctilor eclesiastici de umaniștii spanioli, care în acei ani frecventau palatul Farnese, unde Clovio și protejatul său, El Greco, locuiau și unde cultivau cu toții prietenia cu celebrul Fulvio Orsini?

Există indicii care susțin și una și alta dintre supoziții. De atunci a trăit la Toledo și pentru Toledo și centrele din apropiere, Madrid, Escorial, Illescas etc. a pictat marile opere.

Arta spaniolă. Să treci din Italia în Spania însemna, în acel timp, să treci, în ceea ce privește arta de la metropolă la colonie; și grație vagilor știri date de biografii, este lesne de înțeles că El Greco s-a prezentat aici cu toate

pretențiile celui care avea dreptul de cetățenie. În primul sfert al secolului al XVI-lea se epuizase curentul artei flamande, curent dominant în secolul al XV-lea în peninsula, și care, către sfârșit, împreună cu influențele italiene, a dat naștere primelor manifestări indecise ale picturii spaniole propriu-zise, reprezentată de Rincón, artiștii Comontes, Juan de Borgoña, Pedro Berruguete, Santa Cruz și Alejo Fernández, ca să-i cităm pe cei mai importanți. În Italia artiștii s-au mai dus, direct, numai în căutare de inspirație și învățătură și, în tot restul secolului, în Spania aproape că n-au existat decât romaniști și manierști de mîna a doua și a treia, alături de cei străini, pe care regii îi preferau uneori.

Asta au fost, în fond, cu o mai mare sau mai mică perfecțiune tehnică, nu întotdeauna izbutită, Berruguete și Becerra, în Castilia, sculptorii Juanes, în Valencia, chiar și tradiționalistul Morales, în Extremadura, Vargas și Céspedes, în Andaluzia. Inferiori, cu toții, modelelor italiene, refractari, cu toții, eroismului idealist al acelora, pe care îl adoptă, fără să-l simtă prin simpla influență a mediului și a epocii; adepți, în schimb, și asta era, savoarea lor locală, ai observației directe a vieții familiale și cotidiene, ai redării sincere a intimității ei, drum pe care trebuia să fie salvată arta, de fiecare dată cînd reușea să întîlnească forma adecvată, dar care atunci, ca întotdeauna cînd nu s-a știut cum să fie găsită, ducea, în lipsa ideii, drept la vulgaritate și insignifianță. De astfel de defecte și nici de romanism n-au fost scutiți, uneori, nici aștrii de primă mărime ai acelei ambiante: pictorul de Curte Alonso Sánchez Coello, pe cît de faimos prin portrete, în care a vrut să-l imite pe Antonio Moro, pe atît de sărăcăcios și fără valoare în compoziții; și Navarrete el Mudo, cu o educație de proveniență mai degrabă venețiană, elev, se spune, al aceluiași Tițian și
115 mai potrivit pentru a fi pe placul lui Filip al

II-lea, care i-a dat mereu de lueru, prin moderația și cumpătarea stilului său, decît pentru a lăsa o urmă adîncă în pictura spaniolă. Așa se înfățișează aceasta, fiind încă departe zilele strălucite ale lui Ribera și Velázquez, cînd a sosit El Greco în Spania; și insignifianți și vulgari, dacă există așa ceva, între toți, erau acei obscuri pictori ai catedralei, Luis de Velasco și Blas de Prado, de care nimeni nu-și mai amintește, și pe care, la Toledo, Dominico al nostru nu va putea să-i privească decît cu dispreț.

Toledo. Acest oraș nu mai era în acel timp capitala politică a monarhiei. Cu cîțiva ani mai înainte, în 1561, Filip al II-lea își mutase curtea la Madrid, mai aproape de preferatul său Escorial, și la Madrid și la mănăstire se va concentra, treptat, în acel timp, împreună cu viața oficială, și cea artistică. Încă de la începutul secolului, accentuîndu-se mișcarea centralizatoare, activitatea, de orice fel, dispersată mai înainte, aproape uniform, în mai multe orașe, începe să dispară, și la mijlocul lui, se detașau clar două centre preponderente: Sevilla, bogată și internațională prin relațiile ei economice, și Toledo, seniorial prin tradiții, dominat de cler, mîndru de imperialitatea sa, și arhivă sfîntă de viață și de monumente naționale.

„Într-adevăr, Toledo era atunci și continuă să fie orașul care oferă ansamblul cel mai desăvîrșit și mai caracteristic a tot ceea ce au însemnat pămîntul și civilizația spaniolă autentică; rezumatul cel mai dens, mai strălucitor și mai sugestiv al istoriei naționale. Toledo exprimă în chip perfect îmbinarea celor două elemente capitale ale culturii naționale, cel creștin și cel arab; nota cea mai tipică pe care o oferă și Spania în sfera artei. Nici un alt oraș din peninsulă nu posedă într-un grad atît de înalt nesfîrșita serie de monumente arhitecturale, care fac din el un muzeu, în 11

care să poți cerceta trăsăturile originale ale artei spaniole din toate epocile. Și în nici unul ca la Toledo, nu s-a strîns și păstrat un număr atît de imens de capodopere artistice din secolele Evului Mediu și ale Renașterii; cea mai bună dovadă a genialei ambiante generatoare de inspirație, care trebuie să se fi respirat acolo în acel timp. Este greu să găsești un oraș mai pitoresc decît Toledo, unde, la excepționala poziție topografică — o stîncă de granit aspră și înaltă, încinsă strîns de albia adîncă a râului Tajo — se adaugă spectacolul a sute de civilizații înghesuite, ale căror urme conviețuiesc, formînd nenumărate biserici și mănăstiri, în stil gotic, mudejar și plateresc, străzi maure, înguste și șerpuiind pe pante, într-un cuvînt un tablou magnific, aproape viu și aproape intact, al unei așezări în care fiecare piatră este o voce ce vorbește spiritului. Și toate acestea, într-un peisaj ce rezumă accidentele geografice cele mai caracteristice ale înaltelor podișuri castiliene: întinsa, pustia și arida cîmpie, în care alternează stepa cu pămînt roșu, bun de cultivat (la Sagra), fin conturată de dealuri terțiare, cenușii și sure, și ușor brăzdată de râul ce înaintează domol într-o șerpuire clasică, tivit de grădini și pîlcuri de plop; și abruptul și durul lanț de munți, cu stîncile sale falnice, cu stejarii, cu cimbrul și rozmarinul său, cu prisăcile, cu livezile sale pe povîrnișurile înșorite, iar Tajo, întîlnindu-l, irumpe violent și formează, la Toledo, una din văile cele mai superbe ale reliefului peninsulei⁶.

Arta toledană. El Greco, părăsind Veneția și Roma, nu putea găsi în Spania un lăcaș mai demn să-l găzduiască decît Toledo. Berruguete nu era, desigur, Michelangelo, și nici Vergara nu era Sansovino, dar constituiau lucrul cel mai de preț pe care sculptura națională i-l putea oferi. Noul palat al lui Covarrubias avea să-i amintească de palatul Farnese. Ruine romane,

bazilici vizigote, moschei arabe, sinagogi evreiești, biserici și palate în stil mudejar, biserici gotice, din prima Renaștere și din perioada greco-romană existau la Toledo spre a compensa, în parte, superioara bogăție de monumente pe care o lăsase acolo; iar acea catedrală, splendidă și poetică, fastuos decorată de Mendoza, Cisneros, Fonseca, Tavera și Siliceo, cu tot ce produsese mai deosebit arta industrială spaniolă în materie de retabluri, strane și uși sculptate, plafoane casetate, orfevrărie, feroneirie, bronzuri, țesături și broderii, este posibil să-l fi consolat de nostalgia bazilicilor San Pietro și San Marco, de vreme ce unor ambasadori venețieni, ca Navagiero, în 1526, și Badoero, în 1775, li se păruse a fi „cea mai frumoasă biserică a creștinătății”⁷.

Atare splendoare arhitecturală, sculpturală și decorativă contrasta cu sărăcia picturală: altarele lui Borgoña și Carvajal nu erau demne de amvoanele și grilele realizate de Villalpando și Céspedes. Toledo avea nevoie de un pictor inspirat și talentat care să-i pătrundă caracterul, să se identifice cu istoria sa, să traducă cu fidelitate melancolia spirituală a acelei epoci, aerul pesimist ce se respira și chiar și recea culoare locală, și ale cărui opere să rivalizeze în frumusețe cu atâtea capodopere ce se acumulasera acolo. Acesta a fost El Greco.

Mediul. A sosit în Spania la puțin timp după bătălia de la Lepanto, ultima faptă de armă „de mare răsunet și semnificativă” a puterii politice a Casei de Austria; și deși anii pe care i-a mai trăit au mai avut o aparentă grandoare, el a putut să asiste la rapida decădere a orașului Toledo, exemplu abreviat al celei cunoscute de întreaga monarhie. Nu a sosit la timp pentru a fi martor la marile festivități cu care Toledo a celebrat cea de a treia căsătorie a lui Filip al II-lea, și nici pentru a vedea cum, din ordinul regelui, al consiliului municipal și al înaltului magistrat, erau șterse inscripțiile arabe 118

de pe porțile și podurile orașului și înlocuite cu altele *pioase*; dar l-a văzut pe cucernicul monarh întorcându-se de la Madrid cu întreaga sa suită pentru a însoți în cadrul unei procesiuni și a purta pe umeri moaștele Sfintului Eugeniu și ale Sfintei Leocadia; a văzut cum Consiliul provincial a interzis, în 1580, maurilor să vorbească propria lor limbă, prevestind expulzarea lor totală, care nu avea să întârzie și la care de asemenea a fost martor; i-a văzut pe administratorii Sevillei opunându-se proiectului inginerului Antonelli care urmărea să facă navigabil râul Tajo pînă la Toledo, și cum toată lumea a rîs de această intenție, publicîndu-se închipuite naufragii și nenorociri de călătorie, și abandonarea lucrărilor la cîtiva ani după începere; a văzut Inchiziția funcționînd neconținut și a servit ca interpret la procesele ei; a asistat la disputele iezuiților, franciscanilor și dominicanilor, și la miraculoasele simulacre cu privire la Imaculata Concepțiune a Fecioarei; și dacă viața nu i-a fost de ajuns pentru a vedea cum primăria, universitatea și corporațiile civile și eclesiastice, reunite solemn, în 1617, la San Juan de los Reyes, jurau să apere acel miracol, i-a prisosit însă pentru a participa la vertiginoasa și trista ruinare a țării pe care, pe cît de amar pe atît de elocvent, o dezvăluie, fără excepție, nesfîrșitele rapoarte, informări și cereri adresate regelui, începînd cu anul 1600, de cortesuri, orașe, biserici, universități, medici, literați, mici industriști și comercianți. Toate spun același lucru.

„... Pentru că, din două treimi din populația Spaniei, două nu au ce munci... și pentru că nefiind folosite uită meseriile și meșteșugurile care erau atît de înfloritoare în Spania... nu mai există nici urmă de comerț, și nici vreun spaniol care să aibă vreo brumă de relație comercială în afara Spaniei... servind doar de han și martor al comerțului făcut de străini...

Acum zece ani impozitele la Toledo se ridicau
119 la șaizeci de milioane, și existau proprietăți

pentru aceasta, căci lor li se aplicau, și astăzi nu ating nici patruzeci.

Astăzi constăți că deși nu mai există nici jumătate din populația de mai înainte, există un număr dublu de călugări, de clerici și de studenți; căci nu găsesc un alt mod de a trăi, și nici de a-și asigura hrana. Acesta este motivul principal pentru care, pînă acum cîtiva ani, cînd meseriașii erau trupul și sufletul comerțului, se producea atîta pentru Spania, pentru întreaga Europă și Indii. Un meseriaș sau țăran își căsătorea fata cu un tînăr sărac de îndată ce avea o meserie, cu care își cîștiga atît de firesc pîinea, încît părea o rentă. De aici vine și zicala din secolul nostru de aur: *Quién ha oficio, ha beneficio**. Pentru că existau atîtea, cu care să-ți cîștigi pîinea, încît era o rentă perpetuă, asemeni rentei ecleziastice; și văzînd că nu mai există așa ceva pentru a cîștiga un ban, ei nu vor să-și nenorocească fiicele și nici fiii, ci îi trimit să învețe, să devină călugărițe, clerici și membri ai ordinelor religioase; pentru că meseria a devenit din beneficiu o pacoste și un blestem pentru cel ce o are: căci nu se poate trăi din ea. Așa că nu mai există zeciuială pentru căsătorii și boteze ca mai înainte, și din această pricină populația scade. Pentru că de mizerie își abandonează copiii, sau îi duc la orfelinat, neavînd ce să le dea de mîncare; și trăind prost, mîr, așîderea, și cei mari, sau părăsesc Regatul plini de furie⁸.

„... Dar mai există o cauză nouă a micșorării populației, pentru că în anul 1600 Maiestatea Voastră a fost încunoștințată de marea ei lipsă, iar în 1601 a fost ciumă, în 1609 expulzarea a peste patru sute de mii de mauri, iar cea mai mare a avut loc acum cîtiva ani, astfel încît preoții au trimis un memoriu către orașul Toledo, în care atrag atenția că lipsește o treime din populație (și unii zic că lipsesc chiar două treimi), și se spune că la măcelărie se vinde

* Cine are meserie, are beneficiu. (n. tr.)

mai puțin de jumătate din carnea ce se vindea înainte. Și este trist să vezi că din șaizeci de proprietăți moștenite de primul născut ce aduceau înainte un venit de trei mii de ducăți fiecare mai rămân doar șase, și că în toată Castilia, Andaluzia, Mancha, Regatul Valenciei și pînă la Sevilla totul este depopulat, iar călugărul Diego de la Escorial relatează că episcopul de Auila i-a spus că în ultimul timp cel puțin șaizeci și cinci de biserici și-au închis porțile în eparhia sa, de unde este lesne de înțeles ce se petrece în celelalte. Și ceea ce este și mai dureros este să vezi cum se înmulțesc lăcașurile viciilor, cum ar fi casele de joc, teatrele în aer liber, cîrciumile, ca și cele legate de vanitate, cum ar fi atelierele croitorilor ticsite de meseriași și de materiale (căci Regatul fiind pe moarte, toți, de groaza morții, își fac haine), ca și de sărăcie, ca spitalele, închisorile și altele asemănătoare unde se strîng toți ca să mănînce. Despre toate acestea s-ar cuveni să se facă, măcar o dată pe an, o cercetare sau dare de seamă generală în baza datelor înscrise în registre, prin care Maiestatea Voastră ar putea să vadă tristețea Spaniei, pentru că este foarte bine ca păstorul să-și cunoască turma⁹.

„... Din străzi întregi (în Toledo) de șelari și armurieri, sticlari, sau alte meserii asemănătoare, n-a mai rămas nici un singur meseriaș, căci nu vei găsi în acest oraș un singur șelar să-ți facă sau să-ți repare un frîu de cal sau de cățăr, nici un armurier sau archebuzier, ci doar o amărită de prăvălie de geamuri a mai rămas în acest oraș, și o piață, în fiecare marți, de unde își făceau cumpărăturile localnicii, dar fiind săracă și mizeră și-a pierdut importanța, și ceea ce se aducea înainte spre a fi vîndut este dus acum la Torrejón de Velasco, Torrijos și alte locuri senioriale din jurul amintitului oraș... Posesiunea de case care era înainte proprietatea cea mai valoroasă în acest oraș este azi în situația cea mai rea, pentru că nu

121 are cine să le locuiască, iar dintre cele mai de

vază și care se bucurau de cea mai mare prețuire, multe sînt închise, și cînd se ruinează una nu se mai ridică alta la loc, și ar fi bucuroși să le dea fără chirie celor care ar vrea să stea în ele... Bietele călugărițe care își câștigau existența cu munca atît de grea a broderiei ce împodobeau pînzele pe care se pune ostia... paliile, pînzele pe care se puneau potirele și alte lucruri pentru oficierea slujbei religioase, a încetat odată cu pătrunderea din Franța și din alte părți a acelor dantele cărora li se spun de Flandra... iar cele din ordinele religioase mor de foame închise în mănăstirile lor... Și lipsind roadele holdelor și ale grădinilor oamenilor nu se mai înghesuie să vină în acest oraș. Iar marele negoț cu articole de galanterie, ce se făcea aici, de unde se aproviziona și întreaga Africă, și care dădea de lucru și asigura hrana multor oameni, este ruinat și pe cale de dispariție¹⁰.

Între timp, se întîmpla ceea ce Navagiero relatează cu nouăzeci de ani mai înainte și anume: că „stăpînii orașului Toledo și îndeosebi ai celor mai frumoase femei sînt preoții, care au minunăție de case și cheltuiesc cu nemiluita, ducînd cel mai bun trai din lume, fără ca cineva să le atragă atenția”... „și mai multe venituri au arhiepiscopia și biserica din Toledo decît restul orașului la un loc¹¹.

Și, în acest răstimp, poporul, asemeni clasicului hidalgo din romanul nostru picaresc, bătea străzile cu panglicuță la pălărie, cu capă și spadă... și fără o bucată de pîine. „Toledanii — spune un scriitor¹² într-o fază și mai avansată de decadentă — umblă cu gulerul plisat, și chiar și pantofarii și alți meseriași, iar soțiile lor cu mantii de mătase, și cred că nu există un alt oraș în Spania unde adunările și procesiunile să fie mai fastuoase, fără să se amestece cu țărani; cape cenușii și ghetre... poartă cei cu spadă și pumnal, foarte strălucitoare, și există croitori, cu guler plisat și veșminte de mătase sau catifea, care par nobili“.

Literatura. Anii în care se pregătea atîta ruină și mizerie au constituit totuși secolul de aur al literaturii spaniole, ai cărui reprezentanți mai iluștri au trecut prin Toledo în acea vreme, seduși parcă de farmecul poetic al suavului precursor Garcilaso, gloria și încîntarea orașului său natal. Au fost anii în care Sfînta Teresa cîntărea și scria la Toledo, iar Cervantes folosea orașul și împrejurimile lui, care îi erau familiare, drept loc de desfășurare pentru *Ilustra rîndășită* și *La Galatea*. Ani în care marele Fénix* al geniilor venea la Toledo să cîștige cu versurile sale premiul unui concurs de poezie, organizat pentru a sărbători nașterea regelui Filip al IV-lea, și se plimba, versificînd, pe malurile pline de verdeată ale râului, împreună cu apropiatul și nefericitul său prieten Medinilla, poetul toledan pe care îl va deplînge cu atîta simțire. Cam în acel timp a putut El Greco să facă, la Toledo, portretul poetului epico Ercilla, și să-l reprezinte încununat cu lauri pentru cea de a doua parte a poemului său. Era perioada cînd călugărul Mariana, pentru a se odihni după *Istoria* sa, la care lucra, la Toledo, se retrăgea la Cigarrales, pe care ni l-a descris în metru latin, ca să discute, în liniște, cu prietenii săi despre sufletul omenesc și să-și compună, în tihnă, tratatul *De Morte et Immortalitate*. Tovarășul său de izolare, călugărul Rivadeneira, își scria tot acolo clasică *Viața sfîntului Ignățiu de Loyola*; și, fiind canonic al catedralei, se odihnea, după grelele sarcini de la Trento, foarte învățatul jurisconsult și elenist Antonio de Covarrubias, după moartea fratelui său, mai cunoscut decît el, don Diego, președintele Consiliului ecleziastic al Castiliei și al statului, amîndoi toledani.

De *Academie* le servea talentelor poetice locale, care se recreau aici, splendidul Cigarral de Buenavista, pe care prea înstăritul cardi-

* Joc de cuvinte: Félix (unul din prenumele scriitorului) și Fénix (pasărea Phönix) (n. tr.).

nal arhiepiscop Sandoval y Rojas l-a îmbogățit, minat de ambiția de a-l eclipsa pe cel al predecesorului său Quiroga, cu grădini reconfortante, splendide livezi de măslini și portocali, păduri dese de castani și pini, mari eleștee, multe căprioare și cerbi, cuști cu păsări exotice, fântâni țîșnitoare de alabastru și clasice statui de nimfe, toate acestea servind de cadru minunatului palat, un fel de Farnese, pe malurile râului Tajo. Și acolo, în sfîrșit, se va fi distrat și Tirso, ca și în celelalte „parcuri accidentate” din care a făcut, după Lope, „pădure de dragoste”, recreîndu-se cu frumusețea femeilor toledane, pe care le-a proslăvit în comediile sale, acele femei atît de istețe care, după părerea lui Gracián, „spun mai mult într-un singur cuvînt decît spune la Atena un filosof într-o carte”, și deplîngînd faptul că Madridul, patria sa, „fiică, moștenitoare emancipată a imperialului nostru Toledo... acum cînd s-a văzut capitală, este mai puțin politicoasă și ascultătoare decît ar trebui, încălcînd cea de a patra poruncă, îl uzurpă cu locuitorii care zilnic îi știrbesc autoritatea de tată atît de demn de a fi venerat”¹³.

Acestea au fost societatea și ambianța lui El Greco în Spania.

NOTE

1 Numai cu titlu de curiozitate poate fi semnalată afirmația lui Lanzi (loc. cit., p. 115), indus în eroare și el de Preziado, potrivit căreia „Domenico delle Greche, denumit în Abbeccedario Domenico Greco, iar într-un alt articol Domenico Teoscopoli” a fost adus în Spania de către Tițian. „Dintre picturile sale — susține el — nu există nici una certă în Italia, dar există multe în Spania, unde a rămas sub înfrurirea maestrului pînă la sfîrșitul vieții”.

2 *Documentos inéditos para la Historia de España*, vol. LV, p. 603—604.

3 Ceán, vol. V, p. 7.

4 Francisco de Borja San Román: *Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo*, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. 28, anul 1934.

5 „În sutele de biografii consacrate lui El Greco, s-a repetat mereu că venirea lui El Greco în Spania a fost prilejuită de pictarea tablourilor de la Santo Domingo el Antiguo. Cu lumina adusă de aceste noi documente și cu textul lui Giulio Cesare Mancini, publicat de profesorul Roberto Longhi în 1914, trebuie respinsă o atare versiune și oferită una mai conformă cu adevărul. El Greco s-a văzut obligat să plece de la Roma datorită acelei supărări avute cu artiștii romani, ca urmare a incidentului cu privire la *Judecata de apoi* a lui Michelangelo. S-a îndreptat spre Spania, cum a presupus dl. Cossío cu mare clarviziune, «din dorința de a-și câștiga existența și a găsi un cadru de desfășurare demn de aspirațiile sale în lucrările de la Escorial, care, pe la 1575, cunoșteau un ritm intens». Aluziile lui Mancini la Filip al II-lea și la vreunul din pictorii manieristi de la Escorial întăresc certa ipoteză a

d-lui Cossío, și constituie o vagă amintire a acestui fapt irefutabil". F. de B. San Román: *Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo*, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nr. 28, anul 1934. (N.C. de J.).

6 *Preparación para el estudio del arte en Toledo*, articolul autorului în *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, nr. 442, ianuarie, 1897.

7 *Il Viaggio fatto in Spagna e in Francia* del magnifico M. Andrea Navagiero... Veneția, 1563, p. 9.

8 Cererea Universității din Toledo adresată lui Filip al III-lea.

9 *Restauración política de España. Primera parte. Deseos públicos. Al Rey don Filipe Tercero*. Opt discursuri ale doctorului Sancho de Moncada, profesor de teologie la Universitatea din Toledo. Madrid, de Luis Sánchez, anul 1619.

10 *Memorial de la ciudad de Toledo a Filipe III en 1617*. Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo*, p. 1008. Vezi și *Memoriales* de Cellorigo, ca și cele ale lui Serna; *Política espiritual* de Fray Juan de Santa María; *Remedios de la salud de la República*, de dr. Cristóbal Pérez de Herrera; *Cálculos políticos*, de Damián de Olivares; *Memorial* de Francisco Martínez de Mata, din 1659; *Discursos*, de don Miguel Alvarez Osorio, din 1687, etc.

11 "...i patroni di Toledo e delle donne precipue sono i preti, li quali hanno bonissime case e trionfano, dandose la miglior vita del mondo senza che alcuno li reprecnda". "...e più intrata ha l'arciepiscopato e chiesa di Toledo che tutto il resto della città." Navagiero, loc. cit. Textul este atît de expresiv încît este reluat frecvent de autori atunci cînd vorbesc de situația din Spania, de la Ford, în al său *Handbook*, și pînă la Justi, în articolele despre El Greco.

12 Iezuitul Pedro Murillo Velarde, *Geografía Histórica*, Madrid, 1752, vol. I, p. 296 și 297. În vremea lui, catedrala continua să se îmbogățească la fel ca în cea a lui Navagiero. „În afară — spune el — de arhiepiscopii electori ai imperiului, cred că în toată creștinătatea nu există arhiepiscop și nici capitol mai bogat și mai puternic. Arhiepiscopul are, după Núñez de Castro, un venit de trei sute de mii de ducăți; azi se pare că mai mult. Arhidiaconul din Toledo a auzit spunîndu-se că are patruzeci de mii de ducăți și cam tot așa au și ceilalți demnitari și canonici, și că cel ce are cel mai puțin ar avea două mii de ducăți". Vol. I, p. 293.

13 Gamero, *Los Cigarrales de Toledo*, p. 191.

Capitolul IV

SANTO DOMINGO EL ANTIGUO

Legătura cu Italia. Retablurile de la Santo Domingo al Antiguo și *Batjocorirea* de la catedrala din Toledo formează nucleul primei activități desfășurată de El Greco în Spania. Trebuie să fi lucrat simultan la aceste opere, deoarece *Batjocorirea* era predată Capitulului înainte de 22 septembrie 1579, când s-a oficiat prima liturghie în fața noului retablu principal, pe care artistul tocmai îl terminase pentru mănăstirea Santo Domingo. Și le este comună nu numai contemporaneitatea, ci și spiritul și tehnica. Sînt compoziții executate, în general, încă sub același tip de inspirație ca și tabloul *Izgonirea din templu*, de la Frick, unde vedem că apare stilul personal al artistului. Și deși s-ar putea observa unele semne, atît în ceea ce privește concepția, cît și în execuția pînzelor toledane, că nu degeaba pieta El Greco pe mălurile rîului Tajo, și deși există unele note care învederează, în comparație cu *Izgonirea din templu*, o schimbare în spiritul pictorului și o tendință evolutivă în arta sa, fondul și influența generală continuă să fie atît de asemănătoare și în unele și în celelalte, încît toate respiră încă precumpănitor — desigur în cadrul stilului specific al lui El Greco — aerul ideal al ambianței italiene.

Mănăstirea. Nu departe de extremitatea nord-vestică a oraşului Toledo, în una din cele mai solitare piaţete, unde în orice anotimp creşte iarba şi unde, chiar la ora de mare forfotă, liniştea îţi îngăduie să percepi cu claritate conversaţia trecătorilor şi ecoul paşilor lor, se înalţă, între străzi denivelate şi întortocheate, mănăstirea Santo Domingo de Silos, popular denumită *el Antiguo*, pentru a se deosebi de Santo Domingo *el Real* (o altă mănăstire, ctitorie mai modernă, închinată celui mai faimos sfânt Dominic, şi anume cel de Guzmán, spaniol şi el şi întemeietor al ordinului ce-i poartă numele). Mănăstirea, ca dealtfel toate cele din Toledo, nu prezintă în exterior decât ziduri împrejmuitoare înalte, cu goluri puţine şi lipsite de interes artistic, fiind urmată uzanţa maură, şi este mai veche decât biserica greco-romană, a cărei construcţie este intim legată de viaţa lui El Greco. Dacă arheologul poate deplînge dispariţia vechii biserici, probabil în stil mudejar, ca şi turnul, vecin, al bisericii Santa Leocadia, iubitorul de pictură se va bucura întotdeauna că noul lăcaş i-a prilejuit lui El Greco executarea unor retabluri, dacă nu cumva însăşi venirea lui în Spania. Santo Domingo *el Antiguo* a însemnat pentru El Greco ceea ce *Santa Maria dei Frari* a însemnat pentru Tiţian: o ocazie pentru realizarea operelor din plină tinereţe ale artistului. Şi analogia se dovedeşte a fi completă: o celebră *Înălţare a Fecioarei* exista la Academia din Veneţia, şi nu în locul pentru care fusese pictată, iar alta, demnă de prima, se află departe de Spania, şi care, de asemeni, ar trebui să ocupe locul deosebit pe care El Greco i l-a hărăzit în mănăstirea din Toledo.

Pentru a vedea retablurile de la Santo Domingo trebuie să fii „foarte matinal” şi să pîndesti unica oră, cea de dinaintea ivirii zorilor, când se deschide biserica, urmînd să fie închisă imediat după liturghie, sau să rişti ca acele călugăriţe, prea puţin amabile, să-ţi refuze in-

trarea, pe care trebuie s-o solicite prin dispozitivul rotativ, din misterioasa poartă, pavată cu oase. Se înțelege acum de ce tablourile lui El Greco de la Santo Domingo nu sînt cunoscute de public¹. Iar călătorul, dacă reușește să intre, își va da seama că puritatea liniilor și excelenta echilibrare a maselor nobilului interior bramanțin adăposteau în mod demn operele lui El Greco. Inscriptiile latine de deasupra ușii și de pe pereții bisericii ne informează că doña Maria de Silva, o fată foarte distinsă, a însoțit-o, din Portugalia, pe doña Isabel, soția împăratului Carol Quintul; că s-a căsătorit cu don Pedro González de Mendoza, intendent al palatului, și, neavînd copii, s-a retras în această mănăstire, unde, după treizeci și opt de ani de văduvie, a murit în 1575, la 28 octombrie. Că ea a dispus ca biserica, dărăpănată și neîncăpătoare, să fie demolată și reconstruită într-o formă nouă, după ce cumpărase terenul necesar și stabilise locul, în biserică, unde să fie înmormîntată, împodobind-o cu retabluri, icoane și picturi, și îmbogățind-o cu pioase danii. Și că don Diego de Castilla, decan al orașului Toledo, ca executor al testamentului donei Maria de Silva, a pus să se construiască, pe cheltuiala sa, întregul edificiu, în 1576.

Retablul. Nu se știe, pînă acum, cum a putut să-l cunoască El Greco pe acest aristocrat, membru al capitulului, strănepot bastard al regelui din Pedro, dar grație documentelor descoperite de San Román, publicate în 1934 (și de care vom vorbi mai încolo), presupunem că don Diego l-a cunoscut pe El Greco prin fratele său don Luis, care trebuie să-l fi întîlnit pe artist la Roma, în palatul Farnese.

Palomino, știind că artistul, spre deosebire de venețieni, și ca o consecință, desigur, a trecerii sale prin Roma, era și sculptor și arhitect, i-a atribuit, odată cu pictura, și arhitectura și sculptura bisericii, ceea ce avea să se repete mereu, chiar după ce Ceán a publicat (vol. V,

p. 6) unele partide de conturi ale lucrării, potrivit cărora: „Lui Nicolás de Vergara (cel tânăr, celebrul arhitect și sculptor al catedralei din Toledo), i s-au dat 1 576 maravedís, pe care i-a cheltuit cu modelul făcut de el pentru această lucrare. Același Vergara a suportat costul pietrării pentru această biserică și i s-au dat 26 967 reali. Lui Hernando de Ávila, pictor, 1 700 maravedís pentru schița retablului. Juan Bautista Monegro a executat sculptura retablurilor și a primit 10 160 reali. Meșterii Cisneros au poleit retablurile amintitei biserici“. În ceea ce privește partida referitoare la tablourile lui El Greco, ea a fost menționată în capitolul anterior. Se pare că nu se poate tăgădui această mărturie autentică și, totuși, față de obiectul însuși, cu privire la care mărturia este și mai autentică, se ridică legitima îndoială că amintitele partide nu pot, cel puțin fără explicații, să fie acceptate.

Documentele publicate de San Román în 1910 și în 1914 îmi întăresc bănuiala îndreptățită. Lui Hernando de Ávila i s-au plătit 1 700 maravedís în perioada octombrie 1575-august 1576, probabil cu mai bine de un an înainte ca numele lui El Greco să apară pentru prima oară în vreun document toledan. Hernando de Ávila ar fi putut face un desen care știm că nu a fost folosit. Am spus deja, în prima ediție a acestei cărți, că Hernando de Ávila ar fi putut (conform singurului document pe care-l cunoșteam atunci) să facă desenul retablului, dar că nu era verosimil că l-a întocmit. Acum știm, tot pe bază de documente, că El Greco a fost cel care a făcut proiectul retablului, dar încă înainte de a apare aceste documente, ce confirmă bănuielile mele, eu scriam că ar fi inutil să căutăm printre retablurile din Toledo unul anterior, de care acesta să amintească. Proiectul său este ciudat și fără precedent în Spania. Nu păstrează nici o analogie cu cele cu sculpturi, care, în acea vreme, mai predominau, rezultat al unei simple schimbări, în maniera Renaș-

terii, a vechilor retabluri gotice, care au culminat cu atita strălucire în cel al catedralei din Toledo. Registrul cu figuri de deasupra bazei, amintind de vechea predelă; rîndurile de nişe, suprapuse paralel, între ordine arhitecturale distincte, şi partea care urmează uşor, uneori, linia circulară sau poligonală a absidei; aşa au fost cele realizate de Berruguete şi Juni, la Valladolid, şi de Becerra, la Astorga, pentru a nu mai menţiona şi altele, şi tot aşa continuu să fie şi cele pe care le realizau, în timp ce se lucra la proiectul celui de la Santo Domingo, Ancheta la Burgos şi la Tafalla, iar Giralte la El Espinar, acesta din urmă cu tablouri ale lui Sánchez Coello. Abundau retablurile cu picturi, dar nu erau încă la modă marile retabluri de acest tip, care, derivate din cele vechi şi, ca şi ele, împărţite în mod regulat în compartimente dreptunghiulare, între bogate decoraţii renaşcentiste, s-au mai folosit şi în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Iar acum apărea noul model, pe care Herrera îl proiecta chiar în acel timp pentru Escorial, fiu legitim al celor anterioare, eliminînd, odată cu ele, puţinele elemente arhaice ce le mai păstrau şi simplificînd şi epurînd, după gustul greco-roman, dreptunghiurile regulate în şiruri suprapuse.

Cel de la Santo Domingo nu seamănă cu nici-unul din aceste tipuri. În schimb, analogia lui este mare cu unele retabluri veneţiene, şi asemănarea este aproape perfectă cu cel de la Santa Maria Formosa, care conţine acea incomparabilă *Sfînta Barbara* a lui Palma il Vecchio. Ambele se compun dintr-un singur corp arhitectural înalt, format din două coloane şi doi pilaştri, cu capiteli corintice, şi încheiat de un atic deasupra intercolonamentului central. În acesta, de două ori mai lat decît cele laterale, un arc în plin cintru ocupă întregul spaţiu, în timp ce în celelalte este împărţit în două porţiuni: un arc în plin cintru, sub impostă, 131 şi cîte un dreptunghi, deasupra ei, de fiecare

parte. Ușoarele deosebiri între retablul venețian și cel din Toledo se datoresc, după părerea mea, necesității de a adapta la o înălțime foarte mare acest tip de retablu, care nu era conceput pentru ea. Corpul arhitectural este deja mai înalt, dar nu putea ajunge, oricât i s-ar fi exagerat proporțiile, pînă la boltă; și astfel, pentru a acoperi jumătatea superioară a peretelui, care mai rămînea goală, s-a mai pus încă un stilobat pe antablament, camuflîndu-l cu un fronton proeminent deasupra intercolonamentului central, ceea ce a făcut necesar să se așeze aici coloanele și nu la extremități — cum se întîmplă la cel de la Veneția — și să se prelungească în mod exagerat dincolo de orice justă proporție aticul și chiar să-l încununeze cu trei statui mari întruchipînd virtuțile teologale.

În prima ediție a acestei cărți, înainte de a se descoperi documentele de la Santo Domingo, în 1910 și 1914, scriam că este probabil să i se fi plătit lui Hernando de Ávila pentru schița retablului (conform unicului document cunoscut atunci), dar, dată fiind raritatea acestui retablu în Spania și asemănarea pe care tocmai am arătat-o cu cel al *Sfintei Barbara*, cine altul decât nu El Greco ar fi putut să-i sugereze, sau chiar să impună, un asemenea model proiectantului? Tradiția a nimerit-o bine, atribuindu-i paternitatea retablului, în ciuda partidei de conturi. Documentele publicate de San Román, în 1934, o confirmă². Însăși excesiva alungire, în scopul adaptării, nu vine în contradicție, desigur, cu figurile alungite ale lui El Greco. Care, datorită unor analogii izbitoare, nu în proiect, ci în tablouri, ni se pare că, într-adevăr, a avut în vedere altarul de la Santa Maria Formosa, și nicidecum altul. Asta nu înseamnă că a reprodus la Santo Domingo numai una din compozițiile lui Palma; dar putem spune că a adoptat dispunerea, dacă nu în toate, cel puțin în cea mai mare parte dintre ale sale, gîndindu-se la acelea. *Înălțarea Fecioarei*, care ocupă 132

locul central în retablul de la Toledo, nu are nimic de-a face, este cert, cu *Sfînta Barbara*; dar concordă amîndouă în dispunerea și în înfățișarea lui *Ioan Botezătorul* și a *Sfîntului Sebastian*, goi, în arcul în plin cintru din stînga, precum și în *Sfîntul Ioan Evanghelistul* și *Sfîntul Dominic*, înveșmîntați, în cel din dreapta. La fel coincid *Sfîntul Benedict* și *Sfîntul Anton*, în dreptunghiul din partea dreaptă; și în ambele aticuri se află *Hristos mort*; în cel de la Veneția, în brațele *Fecioarei*, iar în cel de la Toledo, în cele ale *Atotputernicului*. Nu sînt prea multe coincidențele, pentru a putea fi întîmplătoare? Și nu este acesta un nou indiciu că Hernando de Ávila, despre care nu se știe să mai fi realizat vreun alt retablu, trebuie să fi făcut doar schița a ceea ce El Greco a proiectat? Se poate ca Ávila să fi fost mulțumit cu proiectul unui retablu, care să nu fie apoi acceptat, cum i s-a întîmplat cu catedrala din Burgos, dar condițiile de plată nu îndreptățesc o atare supoziție.

„Pentru sculptura retablului i s-a plătit lui Monegro“. Poate că meseriașii lui au executat capiteluri, frize, muluri, dar cele cinci statui și cei doi copii ce susțin medalionul *Sfintei Fete* nu amintesc de stilul lui, care ne este cunoscut prin operele de la Escorial. Formele zvelte ale celor doi *Proroci*, plasați de o parte și de alta a aticului, și ale celor trei *Virtuți*, în partea lui superioară, finețea și eleganța, capetele mici purtate de gîturi alungite, aerul pe de-a întregul italian și asemănarea pe care *Justi* le-o găsește cu Sansovino, ne fac să ne gîndim la mîna lui El Greco. Această opinie este sprijinită — cunoscîndu-se tendința artistului de a-și repeta propriile compoziții — de faptul că apar și pe acroterele frontonului retablului de la Illescas, pe care l-a realizat cu douăzeci de ani mai tîrziu, *Credința* și *Speranța*, de data aceasta în genunchi, dar păstrînd stilul și chiar atitudinea și gesturile din cel de la

Până aici am reprodus ceea ce am scris în prima ediție. După trei ani, documentele găsite de dl. San Román au clarificat problema, confirmându-mi, în esență, deducțiile. În contractul pentru retablurile de la Santo Domingo, la care ne-am referit, sculptorul Juan Bautista Monegro declară: „voi face cu mâinile mele și ale meseriașilor“ ... „un retablu pentru capela principală de la Santo Domingo el Antiguo“ ... „și alte două retabluri laterale precum și sculptura în lemn și statuile și asamblarea“. Dar în condiții se stipulează că „amintitele trei retabluri vor fi făcute după schițele și proiectele făcute în acest scop de Messer Dominico Theotocopolo, care sînt semnate cu numele domnului Decan și al amintitului Messer Dominico“ ... „amintitul retablu principal pentru altarul principal are șase nișe, iar celelalte două retabluri pentru cele laterale au două nișe, și cum în cele opt nișe se vor pune picturi pe pînză, cel ce va executa această lucrare se va obliga să facă pentru toate acestea panouri de lemn așa cum va spune amintitul Messer Dominico“ ... „spațiile pentru amintitele panouri trebuie să fie bine precizate, în așa fel încît să nu acopere sculptura în lemn ce le corespunde“ ... „în ceea ce privește sculptura, conform amintitelor schițe (ale lui El Greco), ea va fi făcută de în-suși amintitul Juan Batista Monegro, fără s-o poată încredința, în întregime sau în parte, spre a fi lucrată, unei alte persoane, avînd în vedere că pentru sculptura în lemn și pentru statui a fost aleasă priceperea sa și marele meșteșug al artei sale“ ... „cele cinci figuri sculptate vor fi făcute conform proiectului în retablu principal“³.

Nu încape, deci, nici o îndoială. *El Greco* a dat proiectele pentru retablurile și statuile de la Santo Domingo, iar Monegro le-a realizat întocmai. Alte contracte dovedesc că lui Hernando de Ávila i-au fost plătiți, într-adevăr, 1 700 maravedís pentru un proiect de retabluri, care n-a fost acceptat, iar lui Vergara „1 576 mara-

vedis pe care i-a cheltuit cu macheta" pentru arhitectură, și care, nici aceasta, n-a fost acceptată, deoarece contractul din 10 august 1577, anulându-le pe cele din 16 martie și 14 mai, afirmă că meșterii zidari se obligă să realizeze lucrarea de la Santo Domingo el Antiguo „conform proiectelor, atât ale planurilor, cât și ale elevațiilor și ale tiparelor pentru ornamente, făcute și semnate de Juan de Herrera, arhitect al maiestății sale“. Ceea ce este confirmat, de altfel, de stilul operei.

Truda neobosită a lui San Román în arhivele toledane a avut drept rezultat descoperirea și publicarea, în 1934, a unor noi și foarte interesante documente despre El Greco, ce confirmă și clarifică documentele menționate mai înainte. Ele prezintă un interes atât de mare pentru cunoașterea operei și personalității lui El Greco, și în special pentru retablul și tablourile de la mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, încât consider indispensabilă includerea lor integrală în acest capitol.

Primul document este un „Memoriu de ceea ce va discuta don Luis cu Dominico în legătură cu pictura pe care trebuie s-o facă pentru retablul de la Santo Domingo“. În 1570, don Luis de Castilla, fratele decanului orașului Toledo, don Diego de Castilla, s-a dus la Roma, însoțindu-l pe Pedro Chacón⁴, a cărui prietenie cu Fulvio Orsini este cunoscută. Nu este nimic ciudat în faptul că El Greco, locuind în palatul Farnese, i-a întâlnit aici, tocmai în 1571, pe don Luis de Castilla și pe Pedro Chacón și că don Luis a fost cel care l-a recomandat fratelui său, decanul orașului Toledo. Clauzele acestui document vădesc o oarecare neîncredere în pictor, avînd în vedere reputația pe care el o avea, fără îndoială, la Roma. Dar îi face și un mare elogiu.

„Memoriu de ceea ce va avea de discutat don Luis cu Dominico în legătură cu pictura pe care trebuie s-o facă pentru Retablul de la santo

Mai întâi va trebui să picteze din legendele conținute în schiță și proiect șase tablouri de lățimea și înălțimea șasiurilor făcute pentru aceasta.

de asemeni va trebui să mai facă încă două tablouri, pentru retablurile laterale cu lățimea și înălțimea din Proiectul lui Herrera, și cu legendele ce i se vor spune.

de asemeni dacă vreuna din aceste picturi sau tablouri, n-au să mulțumească în totul sau în parte Amintitul Dominico va fi obligat să le refacă, sau să facă altele, astfel încât opera să fie perfectă și pe placul lui Don Diego de Castilla Decan, Și de părerea lui dacă e bine sau nu, trebuie să Asculte amintitul Dominico, și să lase deoparte părerea sa, și ceea ce va spune va trebui împlinit, după voința amintitului Decan și fără nici o Discuție.

de asemenea odată făcute amintitele legende ale celor opt tablouri amintite, cele șase care, cum s-a spus, sînt pentru Retablul Altarului principal, iar celelalte două pentru cele două Altare laterale, va trebui să le așeze amintitul Dominico, atunci cînd i se va spune să le așeze, și asta va fi atunci cînd lucrările Capelei vor îngădui să se așeze amintitele Retabluri.

de asemeni pentru amintitele opt tablouri i se va da amintitului Dominico Suma ce se va conveni cu El, achitată în tranșele și la datele ce vor fi convenite; și să declare că amintitele opt tablouri le va da terminate Amintitul Dominico în toată perfecțiunea și spre totala mulțumire și satisfacție cum s-a spus a amintitului Decan, și totul pe cheltuiala amintitului Dominico, culorile, pînza, șasiurile și toate celelalte, încît amintitul Decan să nu aibă altă obligație decît aceea de a plăti suma ce s-a convenit pentru asta.

de asemeni amintitul Dominico trebuie să facă și să termine amintitele opt tablouri singur, fără să le dea sau să le poată da altor pictori ca să le termine, Întrucît s-a dat Această lucrare amintitului Dominico datorită Știrii pe 136

care o avem că este minunat în Arta și meșteșugul său, și pentru asta se alege priceperea sa, și nu poate fi înlocuit de altcineva.

de asemeni după ce Amintitul Dominico o să înceapă amintita lucrare și pînă cînd o s-o termine va trebui să lucreze la ea fără întrerupere în acest oraș Toledo, fără să poată duce aceste tablouri și picturi ca să le termine în altă parte în afara orașului Toledo.

de asemeni dacă Amintitul Dominico nu va continua lucrarea așa cum se Cere din partea Decanului ca s-o continue și termine, dacă n-o va face să fie obligat să restituie amintitului Decan toți banii ce-i va fi primit, și în plus să-i dea amintitele tablouri, în stadiul în care s-ar afla, pentru ca Amintitul Decan să le dea să fie terminate altor pictori, cui va vroi el, fără ca Amintitul Decan să fie obligat să dea și nici să plătească sau să scadă ceva amintitului Dominico În acest caz, pentru ceea ce a lucrat pînă atunci la cele opt tablouri amintite.

de asemeni să se poată adăuga la termenul de predare convenit toate celelalte condiții ce se vor conveni pentru calitatea și siguranța amintitei lucrări.

de asemeni pentru că în proiectul amintitului Retablu trebuie să fie și două statui de Proroci, iar deasupra alte trei statui cu virtuțile, Amintitul Dominico să fie obligat să facă niște Modele ale acestor figuri pentru a ieși mai izbutite.

de asemeni pentru că în acest Retablu trebuie să fie și un tabernacol, Amintitul Messer Dominico va trebui să facă după aceea o schiță sau Model, foarte frumos al acestui tabernacol, după care să se poată lucra, cu o înălțime de opt picioare.

de asemeni că amintitul Messer Dominico va trebui să facă schițele pentru sculptura pe care o va avea Acest Retablu pentru ca în conformitate cu ele să fie angajați prin contract
137 pentru a duce la bun sfîrșit această sculptură

Un om sau mai mulți care să o execute cît mai bine și la un preț cît mai convenabil“.

DON LUIS DE CASTILLA

Al doilea document stabilește la 1500 ducată suma pe care El Greco urma s-o primească pentru tablouri. El mai prezintă interes și pentru că ne revelează faptul că figura bătrînului din tabloul *Nașterea lui Isus* îl reprezintă pe *Sfîntul Ieronim*, și că figura pe care o credeam a fi portretul unui donator — probabil don Diego de Castilla — îl reprezintă pe *Sfîntul Ildefonso*. Un sfînt Ildefonso care continuă să fie unul din cele mai pătrunzătoare portrete ale lui El Greco.

„eu don diego de Castilla Decan al orașului Toledo declar că întrucît dumneavoastră *Dominico Theotocopulo* ați convenit cu mine să-mi pictați opt tablouri mari și mici, șase pentru retablul principal al capelei care din dispoziția mea se ridică în mănăstirea *Santo Domingo el antiguo* din acest oraș Toledo, și celelalte două tablouri în completarea celor opt amintite pentru retablurile laterale ale amintitei capele, iar aceste opt tablouri au lățimea și înălțimea stabilite în proiectul pe care dumneavoastră l-ați făcut în acest scop, care este semnat cu numele meu și al dumneavoastră, și cu legendele menționate în amintitul proiect, în ceea ce privește cele șase tablouri ce se vor pune în retablul amintitului altar principal, iar în privința celor două din retablurile laterale legendele vor fi cele ce vi se vor comunica, cum ar fi nașterea și învierea, punînd în una din ele pe sfîntul *Ieronim*, iar în cealaltă pe sfîntul *ildefonso*; și odată ce vor fi întru totul terminate aceste opt tablouri le veți preda așezate în retablurile unde trebuie să stea dîndu-vă eu pănourile și șasiurile pe care să le puneți, și odată puse amintitele tablouri cum este convenit, eu mă oblig să vă dau și am să vă dau și am să vă

plătesc pentru toată această lucrare care este menționată aici, o mie cinci sute de ducăți, care valorează cinci sute șaptezeci și două de mii cinci sute de maravedis, din care, se cuvine notat, trei sute de ducăți imediat, iar ceilalți trei sute la începutul lui februarie anul viitor, una mie cincisute șaptezeci și opt, iar diferența pînă la amintita sumă de o mie și cinci sute de ducăți, scăzînd tot ceea ce de la mine veți fi primit, la începutul lui septembrie al amintitului an una mie cinci sute șaptezeci și opt, drept pentru care prin acest contract semnat cu numele meu angajez persoana și bunurile mele ca atunci cînd dumneavoastră amintitul dominico veți termina amintitele opt tablouri, în bună stare și încheiate, să vă plătesc cei o mie cinci sute de ducăți la termenele și în condițiile menționate mai sus, și pentru că am să respect și am să plătesc totul întocmai am semnat acest contract cu numele meu, făcut la Toledo, la opt august, 1577.“

DO DIO DE CASTILLA

Al treilea document este foarte curios: purtînd aceeași dată ca și cel anterior, el are excepționala valoare de a fi semnat de El Greco în italiană. Să fie oare aceasta o dovadă — cum presupusesem mai înainte — că El Greco abia sosise în Spania și nu cunoștea limba? În acest document El Greco „mulțumește“ Decanului pentru cinci sute de ducăți, poate pentru a-i cîștiga bunăvoința, cum sugerează dl. San Román, și a avea un protector în Capitulum Catedralei care tocmai îi comandase Batjocorirea.

„eu Dominico Theotocopulo declar că întrucît ilustrul domn Don Diego de Castilla Decan al orașului Toledo mi-a dat un contract semnat cu numele său pentru pictarea a opt tablouri pe care trebuie să le pictez pentru retablul principal al bisericii santo Domingo el antiguo

care din dispoziția sa se ridică în acest oraș Toledo și pentru cele laterale ale amintitei capele, așa cum mai pe larg se menționează în amintitul contract, în care se spune că domnia sa trebuie să-mi dea pentru amintita pictură o mie cinci sute de ducăți pe care îi merită desigur pe deplin, dar făcându-i un serviciu și răsplătindu-l eu declar prin acest act semnat cu numele meu că mă mulțumesc pentru amintita pictură și tablouri făcute și așezate așa cum se cere în amintitul contract să-mi dea domnia sa numai o mie de ducăți pentru că cei cinci sute în plus pe care îi menționează amintitul contract au fost puși din respect și nu pentru ca amintitul domn Decan să fie obligat să mi-i plătească peste cei o mie de ducăți căci așa am discutat și convenit cu domnia sa, și cuvenindu-se să-i mulțumesc pentru cei cinci sute de ducăți despre care pomenește amintitul contract peste cei o mie, și pentru că îmi voi îndeplini totul întocmai am semnat cu numele meu acest act, făcut la Toledo, la opt august, 1577.

IO DOMENICO THEOTOCOPULI AFERMO QUANTO E SOPRA SCRITO*.

DOMENICO THEOTOCOPULI

În al patrulea document, El Greco se angajează să accepte toate condițiile stipulate în cele anterioare.

„eu Dominico Theotocopulo declar că întrucât ilustrul domn Don Diego de Castilla Decan al orașului Toledo mi-a comandat și eu am acceptat să pictez opt tablouri pentru capela care din dispoziția sa se ridică în mănăstirea santo domingo el antiguo din acest oraș pentru suma pe care o s-o mi-o dea de o mie de ducăți ce vor fi achitați în mai multe tranșe,

* Eu Dominico Theotocopuli confirm toate cele scrise mai sus.

deci fiind semnat cu numele meu mă oblig prin persoana și bunurile mele să pictez și să predau terminate cele opt tablouri amintite, dacă domnul îmi va da sănătate, mie și mâinilor mele, și să le pictez la Toledo fără a le scoate în afara lui și să le fac întru totul desăvârșite așa cum domnul mă va povățui să înțeleg și cum se va pricepe meșteșugul meu, astfel încât să fie făcute și terminate după placul lui și am să le dau terminate spre a putea fi așezate în retablurile în care trebuie puse într-un răstimp de douăzeci de luni ce se vor număra din această lună a lui August a acestui an una mie cinci sute șaptezeci și șapte, până la sfârșitul lunii martie a anului una mie cinci sute șaptezeci și nouă, și n-am să las penelul din mână până ce nu vor fi gata, iar toate celelalte ce privesc această lucrare declar că am să îndeplinesc toate condițiile pe care vi le-a semnat în locul meu don luis de Castilia și unde totul este mai amănunțit prezentat, și pentru că am să îndeplinesc totul întocmai și fără nici o fățarnicie sau viclenie ci după legea unui om de bine v-am dat acest act semnat cu numele meu, făcut la Toledo opt august, 1577.

DOMENICO THEOTOCOPULI

Al cincilea document este o chitanță dată de către El Greco pentru sumele pe care le primise până la 9 august 1577.

„Eu Dominico Theotocopulo recunosc că am primit de la don diego de Castilia Decan al orașului Toledo prin protopopul francisco de huerta, o sută șazeci și opt de mii șase sute de maravedís în felul următor, cincizeci și una de mii de maravedís pe care amintitul protopop mi i-a dat și pe care eu i-am cerut când am revenit la Madrid, pentru care i-am dat chitanță de primire, că aceasta și cea cu
141 privire la suma de cincizeci și una de mii de

maravedis să fie socotite împreună, și încă o sută cincizeci de reali pentru cele cincisprezece varas* de pînză ce au fost cumpărate pentru tablourile de pictură, și încă trei sute de ducați pe care mi i-a dat și pe care i-am primit de la amintitul protopop, și totul se ridică la o sută șaiszeci și opt de mii șase sute de maravedis, care sînt în contul și avansul de plată pe care amintitul domn decan este obligat să mi-l dea pentru și în contul picturii celor trei retabluri ce mi s-au comandat și pe care sînt obligat să le pictez, și pentru că este adevărat că i-am primit în amintitul cont i-am dat această chitanță semnată cu numele meu, făcută la Toledo la nouă August anul una mie cinci sute șaptezeci și șapte“.

DOMENICO THEOTOCOPULI

Al șaselea și ultimul document îl constituie chitanța pentru cei 93 500 de maravedis cu care se termină plata celor o mie de ducați.

„eu Dominico Theotocopulo recunosc că am Primit astăzi, cu data înscrisă, de la Protopopul francisco de Huerta, nouăzeci și trei de mii cinci sute de maravedis, cu care s-a terminat plata celor o Mie de Ducăți care trebuiau să mi se dea pentru pictarea celor opt tablouri ce sînt obligat să le pictez, șase pentru Retablul capelei principale a mănăstirii santo Domingo el antiguo din acest oraș Toledo, și celelalte două tablouri pentru retablurile laterale ale amintitei Capele, și deoarece cînd Primesc acești ultimi bani nu sînt pictate întru totul cele opt tablouri amintite, și nici stadiul lucrărilor de la amintita mănăstire santo Domingo nu îngăduie așezarea în retablu a amintitelor tablouri, și nici sculptura în lemn, nici statuile nu sînt terminate și nici poleite, iar eu sînt obligat să așez cele opt tablouri amintite, Prin urmare prin Acest act semnat

* Vara, veche măsură de lungime, spaniolă, egală cu 83,5 cm (n. tr.).

cu numele meu declar că n-am să plec din acest oraș Toledo pînă cînd amintita pictură nu va fi pe deplin terminată de mîna mea și așezată în retablurile pentru care a fost făcută, și pentru că voi îndeplini aceasta conform condițiilor pe care în această privință le-am pus și care sînt semnate de Don Luis de Castilla, și din alte acte ale mele făcute la Toledo la opt August anul trecut șaptezeci și șapte, pe care le voi respecta așa cum se prevede în ele, am dat acest act cu numele meu, care a fost făcut la Toledo la douăzeci și șapte Iulie anul una mie cinci sute șaptezeci și opt“.

DOMECO THEOTOCOPULI

Înălțarea Fecioarei. Dacă în modul de dispunere a retablului de la Santo Domingo, El Greco s-a gîndit la retablul lui Palma, nu există nici o îndoială că atunci cînd a ales subiectul pentru tabloul central a vrut fie să aducă un omagiu maestrului său fie să-i concureze gloria.

Înălțarea Fecioarei de la Santa Maria dei Frari trebuie să fi fost deja în acel timp opera de cel mai mare răsunset a lui Tițian, iar elevul său Theotocópuli, venind din Italia la Toledo, dă, indiscutabil, dovadă de îndrăzneală picturală și de destulă tărie de caracter care trebuie să-i fi fost specifice, atunci cînd a ales, pentru a se prezenta publicului și a-și deschide porțile catedralei și ale Escorialului, același subiect, cu dimensiuni asemănătoare, și l-a expus spre a fi privit în locul cel mai vizibil al retablului principal al noii biserici. Și a ieșit triumfător.

Din nefericire, astăzi este inutil să te duci la Santo Domingo să verifici acest lucru. *Înălțarea Fecioarei* ce se află în retablu este o copie lipsită de importanță și executată de don José Aparicio, pictor de Curte, pentru a înlocui originalul, cumpărat către 1830 de infantele don Sebastián de Borbón și care, după multe vicisitudini, a fost achiziționat, în 1904,

de dl. Durand Ruel, din Paris, iar astăzi se află la Art Institute din Chicago. E păcat nu numai pentru valoarea excepțională a tabloului în sine, și a celei pe care o are în cadrul operei lui El Greco, ci și pentru că este singura, dintre marile lui compoziții, care nu are, din câte se știe pînă acum, vreo replică.

Greu trebuie să-i fi fost lui El Greco să confere originalitate temei, avînd de luptat cu amintirea *Înălțării* de la Santa Maria dei Frari. Motivul, străin *Vindecării orbului* sau *Izgonirii din templu*, nu este dramatic în sine, dar este susceptibil de a fi tratat cu pasiune, așa cum au făcut italienii și cum se poate vedea în *Înălțările* lui Tițian, Tintoretto și Paolo Veronese, aflate la Academia din Veneția, cu care este interesant s-o comparăm pe cea de la Toledo. Avînd, toate, aceleași elemente de compoziție și dispuse, în general, în mod asemănător, se vede de îndată că ultima este concepută cu un alt spirit decît celelalte. În acestea este mișcare și agitație tot ceea ce în cealaltă, este seninătate, calm și repaos. Fecioara, fie că este pe punctul de a ieși violent din mormînt, ca în *Înălțarea* lui Tintoretto, fie că se află departe de el și într-o atitudine mai liniștită, ca în cele ale lui Veronese și Tițian, realmente se înalță cu mistic extaz, ceea ce se observă în efortul îngerilor, în dispunerea norilor, în mișcările expresive ale corpului și ale mantiei filfiinde. Apostolii, fie că sînt copleșiți de un adînc sentiment de adorație, amestecată cu tristețe, ca la Tițian, fie de o bruscă uimire, ca la Tintoretto, fie că doar contemplă, cu o oarecare afectare, ca la Veronese, toți se uită spre Fecioara ce se ridică la cer, toți se agită compunînd în cele trei tablouri o scenă plină de mișcare.

În *Înălțarea* lui El Greco, dimpotrivă, extazul Fecioarei este mai puțin intens, și nici prin atitudine, nici prin veșminte ea nu pare să se miște, sugerînd nu atît ascensiunea cît faptul de a fi ajuns deja la cer, unde îngerii, de o

parte și de alta, o adoră. În timp ce pe pământ, la fel, de o parte și de alta a mormîntului, apostolii discută liniștit, în două grupuri de o simetrie perfectă, cu o înfățișare calmă și gesturi reținute, fără durere, fără bucurie, fără mirare, fără entuziasm, fără surprindere. Nu sînt indiferenți, se vede foarte bine acest lucru. Vorbesc cu naturalețe despre eveniment. Aceasta este trăsătura lor exactă; comportîndu-se ca niște oameni rafinați, care, pentru a-și exprima părerea de rău, nu țipă și nici nu se contorsionează, nu gesticulează și nici nu-și pierde cumpătul. De teama de a nu copia, artistul lasă parcă impresia că a vrut să aleagă pentru opera sa nu momentul mișcător al Înălțării, ci altul de mai tîrziu, în care spiritele și-au redobîndit calmul.

În acest sens, este izbitor contrastul pe care îl oferă tabloul lui El Greco față de cel al lui Tițian, singurul care îi era probabil cunoscut; singurul, fără îndoială, din cele trei, care îl preocupa și a cărui servilă imitare a ținut s-o evite cu orice preț. Suprimă, desigur, figura Atotputernicului. Fecioara care, la prima vedere, prin poziția ei centrală și dispunerea brațelor și a miinilor, constituie elementul cel mai asemănător în ambele tablouri, are o mișcare contrară, nu numai a corpului, ci și a veșmintelor. Zveltețea și aerul juvenil și de prospețime, pe care talia strînsă și tunica ridicată, pentru a lăsa descoperite picioarele, i le mai conferă Madonei de la *Santa Maria dei Frari*, dispar, la fel și formele întregului corp, sub drapajul bogat cu care El Greco o înfășoară pe a sa și care continuă să fie mama robustă și maiestoasă, fără să amintească de o fecioară. Mantia, acolo fluturîndă, este aici strînsă și cade greu și fără grație, într-un punct excentric, pentru a acoperi aproape în întregime picioarele, acolo unde Tițian ridică printr-o mișcare delicată și pronunțată marginea tunicii, pentru a le lăsa descoperite. Agitata și zbuciumata ghirlandă

145 de amorași din *Ofrandă Venerei*, deveniți în

Înălțarea Fecioarei îngerii, este înlocuită acum de două grupuri de îngerii, nu mai puțin frumoși, dar deja adulți, cu forme colțuroase, cu o expresie la fel de gravă ca și a Fecioarei pe care o adoră reverențios, și al cărui chip îl amintesc, ca și cum ar fi fost făcuți după același model, deși mai tânăr. Mormîntul, în pămînt, pe care Tițian l-a ascuns aproape în întregime, aici, dimpotrivă, se vede, aproape tot, împărțindu-i pe apostoli în două grupuri, cu o licărire de lumină între ele, în timp ce cei de la Veneția formează un registru continuu. Toți, în afară de unul, își înalță acolo privirea spre Fecioară. Aici numai doi își ridică ochii s-o privească. Folosind mijloace identice, cele două compoziții sînt diferite, în conținut, ca și în formă. Cea a lui Tițian, dispusă în trei registre paralele și neîntrerupte, de la stînga la dreapta; cea a lui El Greco, în grupuri care, întrerupte de mormînt și de Fecioară, formează o piramidă, producînd un efect de sus în jos. La Veneția, întregul interes este celest și se concentrează în Madonă; la Toledo, important este pămîntul, omenescul, și privirile sînt atrase de cele două grupuri naturaliste de cetățeni ai orașului, deghizați în apostoli.

- Dar nu sînt încă toți toledani; s-au mai strecurat printre ei unele personaje din vechile compoziții italiene, și preluînd anumite elemente din acestea și, modificîndu-le cu pricepere, a construit-o pe a sa. Tânărul, al cărui cap se ivește peste umărul celui ce stă cu spatele, este același care, într-o poziție asemănătoare, apare în tabloul de la Parma; și ceva mai mult decît o simplă reminiscență a tabloului de la Dresda este bătrînul cu barbă albă, care în amîndouă operele este plasat în extremitatea dreaptă. Tot de la Parma este smulsă și adusă aici, în întregime, modificînd numai gestul și mișcarea corpului, figura redată din spate; iar întregul grup din dreapta este compus, după cum se poate observa, în același mod ca și cel al bătrînilor din tabloul *Izgonirea din templu*. 146

Nu lipsește nimic aici, nici măcar mîna dusă la piept a ultimului personaj.

Totuși, începe să lipsească ceva, a cărui transformare va trebui să caracterizeze noile opere spaniole ale lui El Greco: acel idealism tradițional care, chiar dacă se inspiră direct din realitate, a constituit întotdeauna caracteristica artei italiene. Nu este aici locul să explicăm un concept dealtfel banal și curent. Cine compară pe *Adam și Eva* de Masaccio, din capela Brancacci de la Florența, cu *Adam și Eva* de Van Eyck, de la Saint Bavon din Gand, își va da seama de prăpastia ce desparte cele două opere, ambele de prim ordin, ambele impregnate puternic de realitate: prima idealistă, totuși; cea de a doua, fidelă păstrătoare, aproape servilă, a *naturalului*, așa cum ni se oferă el zilnic. Același contrast fundamental se va observa între cele două portrete ecvestre, cele mai frumoase din cîte a produs arta: *Carol Quintul* de Tițian și *Filip al IV-lea* de Velázquez, ambele la Prado. Și tocmai acesta este spiritul diferit încarnat în apostolii de la Academia din Venetia și în cei de la Santo Domingo din Toledo. Pe primii îi concepem ca reali, nu sînt falși și nici afectați, trăiesc cu adevărat, dar sînt greu de întîlnit; sînt aleși, sînt tipuri, trăiesc în mintea noastră; ceilalți există aievea, îi vedem întruna în jurul nostru, îi numim cu propriul lor nume, vorbim cu ei, nu este nevoie să-i căutăm și nici să-i selecțăm, sînt cei ce există, fără a fi tipuri. A-i face să trăiască cu intensitate și pe unii și pe alții, iată întreaga problemă. Și dacă vrem să percepem diferența între ambele aspecte ale artei și modul în care se accentuează nota realistă, începută dinainte, în prima operă spaniolă a lui El Greco, este suficient să comparăm cele două grupuri din *Izgonirea din templu* și din *Înălțarea Fecioarei*, cele între care am găsit atîta asemănare. Personajele din primul sînt reale, tot atît de reale și de vii ca și cele din

147 al doilea, dar sînt concepute și tratate în mod

idealist. Sînt figuri selecte, excepționale, care gîndesc și simt ceva transcendental, care vorbesc ca Socrate și Alcibiade din Școala de la Atena. Cele de la Toledo sînt mai aproape de noi, ne aflăm într-o mai mare intimitate cu ele, se comportă și discută ca orice ființă muritoare. Nu-l putem concepe pe Hals apărînd din primele, dar îl înțelegem pe Velázquez ieșind din cele din urmă.

Totuși, acest realism al lui El Greco, pe care îl vom vedea accentuîndu-se pas cu pas, este numai relativ. În cea mai mare parte a operei de la Santo Domingo domină încă maniera idealistă italiană, ale cărei urme nu vor dispărea niciodată cu desăvîrșire din tablourile pictorului. Va abandona repede tipurile italiene, puținul pe care energica sa individualitate l-a suportat din formulele venețiene și romane; se va inspira dintr-un alt mediu mai real și mai naturalist; va coborî, dacă vreți, tonul exterior al producțiilor sale, dar, în fond, nu va pierde niciodată, înăuntrul realismului său, spiritul elevat și poetic, rezultat al ambianței superioare în care și-a făcut educația, și va păstra întotdeauna în operele sale timbrul ideal, produs doar al acelei mari culturi umaniste a Renașterii, ale cărei ultime licăriri le-a mai apucat El Greco.

Una din caracteristicile sale rezidă în această moderație și în acest echilibru, pe care reușește să le imprime celor două tendințe și pe care le va păstra mereu. Retablurile mănăstirii toledane oferă deja exemple, nu numai cu privire la acest fapt, ci și la alte contraste care, pronunțîndu-se pe zi ce trece, îl vor însoți, de asemeni, de-a lungul întregii sale vieți. Merită să fie menționată alternativa de dreaptă măsură și de extravagantă singularitate, care îl va caracteriza în permanență, atunci cînd tratează subiectul și figurile, în cadrul extraordinarei sale forțe de a le da viață și a puternicii sale personalități novatoare. Și la fel, în ceea ce privește cromatica, oșeilarea între di-

versele tonalități mai mult sau mai puțin armonioase, în care vădește dorința de a găsi ceva nou, dar mișcându-se mereu, cu diferită intensitate, în gama culorilor reci.

„Sfînta Treime“. Compoziția cea mai importantă, după cea centrală, din retablul principal de la Santo Domingo, și care, nici ea, nu se află în locul pentru care fusese pictată, este cea destinată aticului. Faptul de a fi tot un original al lui El Greco, și nu o copie, pînă care apărea în locul ei a făcut ca pînă acum să treacă neobservată schimbarea. Dar opera pe care artistul a făcut-o pentru partea superioară a retablului este, fără îndoială, *Sfînta Treime*, aflată astăzi la Prado⁵. Mai multe motive ne fac să credem aceasta. Primul îl constituie mențiunea vrednică de încredere a lui Ponz (vol. I, p. 165) și a lui Ceán (vol. V, p. 10), care descriu în acel loc nu *Adorația păstorilor*, ce exista acolo, ci *Hristos mort în brațele Atotputernicului cu mulți îngeri în genunchi*, adică chiar compoziția de la Muzeu, fără să fie verosimilă, posibila confuzie între cele două subiecte.

Cel de al doilea constă în faptul că acest ultim tablou aparține, prin toate elementele sale, stilului celorlalte tablouri de la Santo Domingo, adică primei maniere a lui El Greco în Spania. Hristos mort este același cu cel Înviat din retablul lateral din dreapta; aceiași sînt îngerii, ca și dispunerea lor, deși au o expresie diferită de cei ai Fecioarei, iar compoziția este sobră, clară și de dimensiuni adecvate distanței de la care trebuia privită, în timp ce *Adorația păstorilor* (astăzi la Prado), fiind unul din tablourile cele mai caracteristice din ultimii săi ani, este evident că nu putea să fi fost așezat în acel loc odată cu celelalte.

În al treilea rînd, însuși Ponz (vol. I, p. 166) scrie, vorbind de biserica aceasta, că „într-o capelă ce se află în fața ușii bisericii, poate fi

văzut, de asemeni, un tablou mare al lui El Greco cu *Nașterea lui Isus*, după care — adaugă el — am o stampă, dar nu poate fi comparat cu cele pe care le-a făcut pentru retablul principal"; tablou care este probabil cel pictat de El Greco pentru retablul pe care, după cum am arătat, se obligase să-l realizeze pentru cripta mormântului său (San Román, *El Greco en Toledo*, 1910); el nu se mai află astăzi în capela amintită și nu poate fi altul, judecând după subiect și după perioada în care a fost pictat, decât cel de pe atic. Că n-a fost făcut pentru acele dimensiuni și că a fost ajustat acolo ulterior o dovedește și faptul că un înger atinge ușor cu capul marginea superioară a șasiului, care taie complet brațele altui înger, operație efectuată, desigur, din necesitatea de a înălța compoziția, pentru ca medalionul *Sfintei Fete* să nu-i acopere partea inferioară, adică tocmai celei ce îi corespunde marele spațiu cu nori ce rămâne în tabloul *Sfînta Treime* sub picioarele lui Hristos. Aceasta este destul pentru a demonstra aserțiunea noastră, dar, în plus, cum ar putea fi verosimil ca El Greco, proiectînd în același an, în 1577, cele trei retabluri, să repete în două dintre ele același subiect? Și întrucît *Sfînta Treime* îi aparținuse lui don Valeriano Salvatierra, arhitectul catedralei din Toledo, intermediar între consiliul mănăstirii și infantle don Sebastián pentru a achiziționa *Înălțarea*, n-ar fi mai probabil ca puțin mai înainte, dacă nu chiar în același timp, să fi fost înlocuită *Sfînta Treime* de pe atic cu *Adorația păstorilor* (astăzi la Prado), ce se afla în capelă? În sfîrșit, dimensiunile tabloului din muzeu se potrivesc cu cele ale nișei din retablu.

El Greco ne oferă în această operă, plină de maiestate și poezie, ca și în inspiratul *Sfîntul Ioan Evanghelistul*, care ocupă arcul în plin cintru, din dreapta, al retablului, urma adîncă lăsată de educația sa romană și de influența lui Michelangelo. S-ar spune că a vrut să unească 150

în prima sa lucrare spaniolă, așa cum a procedat și cu portretele din tabloul de la Minneapolis, semnele influenței celor doi maeștri ai săi. În timp ce *Înălțarea* este închinată lui Tițian, sau inspirată din el, *Sfînta Treime* și *Evangelistul* își au originea în Buonarroti; și deși acestea două din urmă sînt la fel de originale ca și prima și foarte personale, ele amintesc de el, prin formă și conținut, într-o mult mai mare măsură decît *Înălțarea*, de Tițian. Și asta înseamnă că geniul lui El Greco se împacă mai bine cu arta intensă și violentă a florentinului decît cu suava placiditate a venețianului. Din realismul, învederat de apostoli, n-ar mai rămîne nimic în *Sfînta Treime*, dacă n-ar fi acel buchet delicios de mici capete, pe care odihnesc picioarele lui Hristos, capete asemănătoare cu cele pe care Velázquez le-a zugrăvit mai tîrziu în *Încoronarea Fecioarei* (nr. 1168 la Prado). Ambianța venețiană nu este nici ea dominantă. Figurile sînt mai mult epice decît dramatice, iar ceea ce degajă Tatăl, Fiul și Îngerii este măreție, maiestate austeră, intensă, dar senină, emoție și, mai presus de toate acestea, acea profundă meditație și energică forță intelectuală care vin de la tipurile lui Michelangelo și pe care numai un alt spirit viril, ca al său, nemulțumit probabil, ca și el, și hrănit cu aceeași cultură elenică și biblică, își putea permite să le interpreteze cu succes. Dacă cercetătorul va compara *Sfînta Treime* a lui El Greco cu alte compoziții asemănătoare aparținînd unor pictori care s-au aflat cu el în vreo relație artistică, așa cum sînt *Pietà* de Giulio Clovio, de la Galeria Pitti, *Sfînta Treime* de Tintoretto, de la Muzeul Breslelor din Glasgow, și *Punerea în mormînt* de Michelangelo, de la National Gallery din Londra, își va da seama că opera spaniolă păstrează o mai intimă legătură cu cea de la Londra decît cu celelalte două. Impecabilul nud sculptural al lui Hristos, amestec, în fond și

151 formă, de clasic și creștin, construit de data

aceasta fără vreo alungire, dar cu amplitudine, fermitate și corectitudine ireproșabile, amintește mai mult decât orice altceva de spiritul și factura autorului *Nopții*.

Totuși, inspirația directă pentru *Sfînta Treime* îi vine lui El Greco pe un alt drum, pentru el mai puțin bătătorit, căci provine de la Albrecht Dürer. Era departe de cretan, dar asta nu avea importanță, pentru că stampele lui circulau, ca și desenele lui Michelangelo, și în una dintre ele, gravură în lemn, cunoscută astăzi de toată lumea⁶ și care reprezintă același subiect al *Sfîntei Treimi*, a găsit El Greco formula pentru compoziția ce ne preocupă. Și asta este lesne de observat. Pictorul nostru suprimă instrumentele pătimirii din mâinile îngerilor; din cele patru vînturi, ce suflă cu furie, el face liniștite și grațioase capete de serafimi, grupate la picioarele lui Hristos; imprimă un neobișnuit aspect biblic — în consonanță cu singulara originalitate a temperamentului său — obișnuitei tiare a Tatălui; stăruind asupra aceleiași caracter, introduce cele două capete mici de îngeri, ca niște bolduri sau cuie romane, pentru a fixa mantia Tatălui; mișcă brațul drept al Fiului, cu un afectat michelangiologism, în acord cu cel al statuii lui Lorenzo de Medici, și imprimă, este evident, întregii compoziții, inconfundabilul său timbru personal, mai concordant, desigur, decât poate părea la prima vedere, cu geniul artistic, la fel de independent, viril, violent și puțin iritabil, al faimosului autor al gravurii, care îi servește de model. Dar toate aceste noutăți, ce izbutesc să schimbe spiritul operei, conferindu-i o valoare originală, nu ne împiedică să recunoaștem fidelitatea cu care a fost respectat modelul. Acesta era un *tipar* ca multe altele, ce s-au succedat în toate epocile; și nu ar fi greu să-i găsim o filiație înaintea lui Dürer, în același fel în care se vede continuitatea sa în Muzeul Prado și chiar față în față cu aceeași pînză a lui El Greco, în *Sfînta Treime* a lui Ribera.

„Sfântul Ioan Evanghelistul”. Bătrînul sfânt Ioan este, prin demnitatea și nobila sa elevație, în acest ciclu de figuri de o măreție profetică, poate cea mai sugestivă, mai însuflețită și emoționantă. Și barba lui amintește de cea a lui Moise, iar apostolul este tot atât de real și de adânc cufundat în lectură ca și Zaharia de pe plafonul Sixtinei. La Biblioteca Națională din Madrid se păstrează un desen redându-l pe acest sfânt, poate singur autentic, pe care-l cunoaștem, al pictorului. În stînga picioarelor sale stă vulturul, ceea ce întărește atribuirea pe care i-o dăm personajului, pe care Sanpere și Justi îl consideră a fi Sfântul Pavel. Ce ciudat contrast oferă, în cadrul aceleiași opere, acest măreț evanghelist din Patmos, atât de impregnat de spirit biblic, și acel cap realist de băiat, care se ivește dintre nori, între îngeri și mantia Fecioarei, pentru a privi scena apostolilor în tabloul central, și cît de mult ajută el la înțelegerea lui El Greco!

„Sfântul Ioan Botezătorul”. Nu este mai puțin intimă și poetică decît cea a autorului Apocalipsei figura nudă a Botezătorului, cu care face pendant în arcul în plin centru din stînga; dar ea nu se mai datorește influenței romane ca cele anterioare. Și nu este mai puțin izbitor decît contrastul pe care tocmai l-am menționat, cel pe care îl oferă trupul său descărnat cu plenitudinea de forme a lui Hristos din *Sfînta Treime*. Desenul său este la fel de corect ca și al acestuia din urmă, deși aspectul scheletului său este deja altul, iar în cadrul proporțiilor sale alungite, ca și cele ale tovarășului său evanghelistul, este, ca și el, exact și normal, fără cea mai mică urmă al acelei obișnuite extravagante care îi este caracteristică în redarea mușchilor. Și Înainte-mergătorul scheletic aparține, în opera lui El Greco, tot accentuatei sale maniere spaniole, acelor tipuri de misticism realist, cu o expresie senină și în același timp pătrunzătoare și incisivă,

tipuri extrase, în formele și atitudinile lor, din lumea care îl înconjura, și fără cel mai mic indiciu de italianism clasic.

„Sfântul Benedict” și „Sfântul Bernard”. Tot așa trebuie să fi fost și tablourile originale cu *Sfântul Benedict* și *Sfântul Bernard*, care ocupau dreptunghiurile de deasupra arcelor în plin centru, deoarece cele păstrate sînt, din nefericire, niște copii mediocre. Este probabil ca cele originale să fi dispărut din retablu odată cu celelalte pînze; și această presupunere a mea este susținută de considerentul că provin de la infantele don Sebastián, atît *Sfântul Benedict*, care era păstrat în locuința acestuia, cît și admirabilul *Sfânt Bernard*, pe care, aparținînd acestei prime perioade spaniole, l-am văzut pentru întîia oară la Paris în colecția Cheramy.

Ctitorii sînt două tipuri de mare finețe, pline de viață: două portrete, care, în rasă albă și, respectiv, neagră, ocupau locul amintit, în ciuda rivalității ordinelor cărora aparțineau, avînd în vedere că au fost benedictine călugărițele, cînd a fost ctitorită mănăstirea de către Alfonso al VI-lea, la sfîrșitul secolului al XI-lea, și că mai tîrziu a fost schimbat ordinul inițial cu cel cistercian⁷.

„Sfînta Față”. În medalionul susținut de doi copii eleganți — al căror stil acuză de asemeni linia lui El Greco —, și care, întrerupînd frontonul, rupe în același timp atît de discret excesiva înălțime a retablului, se afla al șaptelea și ultimul tablou al acestuia: *Sfînta Față*, deasupra giulgiului. Un chip liniștit și senin, în afara oricărui convenționalism expresiv, și în care nu apare cea mai mică urmă de oboseală, și nici de durere sau amărăciune. Îi conferă caracter numai părul lung, pînza albă și locul pe care îl ocupă; și este un motiv pe care, cu Veronica sau fără ea, El Greco l-a repetat frecvent.

Și nu este oare interesant de constatat că sub *Sfinta Treime*, inspirată din Dürer, se află acest *Giulgiu* ținut de doi îngeri, pentru cel ce își amintește că maestrul din Nürnberg a tratat același subiect într-o altă gravură a sa, în cupru, una dintre cele mai cunoscute?⁸ Prezența celor două opere în retablul de la Santo Domingo — vădind apropieri între cei doi pictori pe care nu le vom semnala pentru ultima oară — ne face să credem că dacă El Greco ar fi continuat să ne ofere portretele marilor săi maestri n-ar fi întârziat mult să-l includă între ele și pe cel al faimosului șef al școlii germane⁹.

„Adorația păstorilor”. Caracterul de intimitate naturalistă se accentuează și mai mult în grupul apostolilor din *Adorația păstorilor*, care ocupa retablul lateral al Evangheliei. Fecioara, care în *Înălțarea* mai păstrează ceva solemn, este aici doar o fată din acel timp, este adevărat, de mare finețe, „distinsă”, dar familiară, simplă, care îl adoră cu tandrețe pe noul născut, fără ca pe fața sau în atitudinea ei să se observe vreun transcendentalism. Pe chipul sfințului Iosif se pare că acesta se înfiripă, dar dispare îndată, sub înfățișarea lui de cavaler spaniol, a cărui fizionomie amintește în mare măsură de cea a celebrului toledan Antonio de Covarrubias; iar despre păstori nici nu este nevoie să mai vorbim. Prin tipologia lor întru totul naturalistă, prin expresia și chiar prin veșmintele lor, deși acest amănunt nu este cel mai important: fie îmbrăcați complet, ca bătrînul în genunchi, fie numai pe jumătate, ca cel din spatele său, cu acel picior gol, ce-l vom vedea repetat pînă în ultimele tablouri ale pictorului, și unde, în ciuda desenului și a construcției solide, începe extravaganța, toți aparțin celei mai vii realități, și ei ar fi transformat compoziția în scenă de gen, dacă n-ar mai fi persistat în ea reminiscențe clare ale șederii artistului la Roma. Dar nu ne mai întîmpină,

desigur, încântătorii îngerași care, în înalt, lasă să se vadă doar trupurile lor suple, redată prin ciudate racursiuri, ascunzându-și, toți, capetele în fulguranta explozie a strălucirii celeste și ținând filactera, în greacă, cu versetul 14, capit. II, Evanghelia după sfântul Luca — Δοξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρῇ, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία¹⁰, pentru că ei indică, mai degrabă, una din numeroasele anticipări ale artei moderne, referitoare la sugerarea corporalității și a perspectivei, anticipări ce se ivesc pretutindeni în opera lui El Greco; și nici sfântul Ieronim, redat pînă la brîu, care cu lumînarea și cartea în mînă, însoțește scena, probabil același model folosit și pentru *Sfântul Ioan Evanghelistul*. Nota epică este dată aici de cei doi grațioși și misterioși tineri, care, în picioare, pe prag, elansați, înfășurați în mantiile lor și învăluiți de penumbră, se privesc gravi și tăcuți și par să străjuiască ușa ca niște clasice genii tutelare¹¹.

„**Invierea**“. Nici unul din aceste motive cu caracter eroic nu mai există în retablul lateral al epistolei, tot așa cum expresia de pietate și senină tristețe a lui Hristos este atît de diferită de celesta înfățișare radiantă cu care este reprezentat de obicei cel Înviat. Figura nudă și chipul său nu mai au același accent sculptural ca în *Sfînta Treime*, aflată la Muzeul Prado. Soldații sînt tipuri comune, realiste, ca și păstorii care adoră; și, ca și la aceștia, vedem și la ei cum se accentuează nudul și cum apare gustul pentru ecorșeurile dificile, violente, dar foarte expresive și pline de viață, realizate cu ușurință și liber, fără ezitări, cu o perfectă stăpînire a desenului, parcă de un om ce își satisface cu bună-știință o necesitate a spiritului artistic, fără să-i pese de public. Și, alături de aceste violente contorsiuni, dacă seninătatea și modul de realizare a tablourilor *Înălțarea*, *Sfînta Treime*, *Sfîntul Ioan Evanghelistul*, *Sfîntul Ioan Botezătorul* și chiar *Hristos înviat* nu erau suficiente pentru a ne arăta ceea ce pu-

tea face în această direcție, apare acea semi-figură a donatorului, primul din pătrunzătoarele sale portrete spaniole, atât de exact în desen și colorit, atât de plin de o emoție liniștită, de viață intensă, de poezie realistă. Cine știe dacă don Diego de Castilla, vrînd să i se perpetueze memoria, în acele odăjdii albe, folosite la sărbătoarea reprezentată în tablou, nu s-a gîndit la ceva asemănător cu umorul duios al misticului Juan de Avila, cînd, înainte de a-și da sufletul, recomanda prietenilor săi să cînte învierea în locul liturghiei din ziua respectivă.

Prin documentul mai înainte citat cu ocazia *Adorației păstorilor*, cunoaștem acum și amănuntul că această presupusă figură de donator este imaginea sfîntului Ildefonso. Dar cine știe dacă artistul nu va fi vrut să facă să dăinuie trăsăturile protectorului său cînd l-a reprezentat pe sfînt?

Pe scurt, judecînd îndeosebi după trecerea de la un italianism mai pronunțat la unul mai slab, după accentuarea progresivă a trăsăturilor care constituie stilul ulterior al lui El Greco, și după tonalitatea generală a coloritului, este probabil că cele opt tablouri ale retablurilor de la Santo Domingo au fost executate aproximativ în ordinea în care au fost prezentate. Sînt opere ale unui artist original, care muncește pe contul lui și cu propriile lui idei. În aceste opere, pictorul a atins deplina stăpînire și valoare a artei sale. În toate se observă nota foarte personală a autorului și, în plus, realizarea unui echilibru între conceptele și formulele tradiționale ale Veneției și Romei și noul conținut și noua formă, realiste. În această privință se poate spune că primul din cele două elemente predomină în *Sfînta Treime* și în *Sfîntul Ioan Evanghelistul*, iar al doilea, în celelalte compoziții, *Înălțarea* fiind tabloul în care ambele sînt mai bine cumpănite și echilibrate. Trăsătură care îi conferă o valoare tipică, mai presus de toate celelalte, pentru apre-

cierea operei în totalitatea ei; în afară de importanța superioară care o diferențiază, prin bogăția compoziției, execuția îngrijită și chiar prin dimensiuni, toate acestea justificând locul preeminent căruia i-a fost destinată. Și ca și cum ar fi vrut să semnaleze că posedă efectiv acest caracter sintetic, El Greco îl semnează într-un mod foarte ostentativ și diferit, desigur, decât a făcut-o pînă acum. Acea hîrtie albă, lipită cu ceară roșie pe marginea infoliului, pe care îl ține apostolul în genunchi, și pe care, cu variații, o va repeta mai tîrziu, apare acum pentru prima oară cu două rînduri, unde se vede că a renunțat la majusculele din semnăturile sale italiene pentru minuscule, și că a înlocuit cuvîntul *ἐποίησεν* (*a făcut*) cu formula *ὁ δέλεξας* (*care a reprezentat*), pe care nu o va mai folosi niciodată, și că adaugă, cu cifre grecești, și data de 1577, lucru ce se va mai repeta numai într-un singur caz.

„Bunavestire“. „Pietă“. „Sfîntul Sebastian“. La flacăra operei inițiale de la Santo Domingo, se poate ca și alte tablouri să fi prins viață în atelierul lui El Greco. Dintre cele pe care le cunosc, în special trei aș îndrăzni să le clasez aici: *Bunavestire* (nr. 827) de la Muzeul Prado, *Pietă*, aflată la Hispanic Society of America din New York, și acel pe cît de frumos pe atît de necunoscut *Sfînt Sebastian*, de la catedrala din Palencia. Toate acestea, prin concepție, spirit, tehnică și tipuri, nu corespund nici unei alte perioade mai bine decât celei de la începutul șederii sale în Spania, și de nimic altceva nu sînt mai strîns legate decât de retablourile mănăstirii toledane.

Mica *Bunăvestire*, tablou pe lemn, constituie un exemplar singular de felul cum aplică El Greco stilul amplu și tehnica sa la lucrări de dimensiuni reduse. Odată cu ea se desparte probabil de veselele și splendidele perspective venețiene, și în ciuda lor, scena nu este nici plăcută și nici surîzătoare, ci severă. De austeri-

tate, ca în pînzele de la Santo Domingo, mai degrabă decît de grație, este încărcat aerul pe care îl respiră Fecioara și Îngerul.

Pietà este o lucrare de mici dimensiuni de un intens dramatism, concepută și executată potrivit curentului eroic; cu aceeași aspră Fecioară ca și cea din *Bunavestire*, dar sfîșietoare; aceiași îngeri și același Hristos ca cei din *Sfînta Treime*, dar mai tragici, aceeași tonalitate cromatică și într-un tablou și în altul, dar cu mai multe reflexe roze; și cu o execuție mai febrilă, mult mai puțin supravegheată.

Sfîntul Sebastian, dimpotrivă, produce încîntare. Senin și indiferent la jalnicul martiriu, el aparține deja, prin expresie, curentului realist mai degrabă decît celui clasic, deși plenitudinea formelor pe care o păstrează de la frumosul său nud se transformă în delicvescentă spiritualitate, atunci cînd, într-o etapă foarte tîrzie, va trata din nou acest subiect.

Dacă prin *Bunavestire* El Greco se desparte de palate și porticuri, cu *Pietà* își ia rămas bun de la ecourile romaniste, iar cu *Sfîntul Sebastian* de la orice natură și cîmp deschis care nu sînt ale orașului Toledo — reduse de el, de aici încolo, la ceva mai mult decît un simplu simbol —, precum și de la primele semnături cu majuscule. Drept semne de rămas bun pot fi considerate amplexarea desfătătorului peisaj și dimensiunile mari ale literelor cu care este semnat tabloul, ambele nemaiîntîlnite pînă acum în opera lui El Greco.

NOTE

1 În 1970 se mai aflau doar două tablouri la Santo Domingo.

2 *Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo*, de F. de B. San Román, în *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Documentul nr. 2: „Și cele opt tablouri amintite au dimensiunile prevăzute în proiectele pe care dumneavoastră le-ați făcut pentru aceasta și care sînt semnate cu numele meu și al dumneavoastră...” (N.C. de J.).

3 F. de B. San Román: *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obra de Dominico Theotocopoulos*, 1910 și 1916.

4 Pedro Chacón (născut la Toledo în 1527, mort la Roma în 1581). Celebru umanist spaniol, matematician, critic și filosof. S-a dus la Roma, chemat de Grigore al XIII-lea, pentru a colabora cu alți specialiști la alcătuirea unor ediții din autori clasici. A făcut parte din comisia pentru reforma calendarului. (N.C. de J.).

5 Lucru remarcat încă în conferințele ținute la Ateneul din Madrid, în 1900, de profesorul de Istoria artei de la Universitatea Centrală, prietenul meu don Elías Tormo. *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, p. 181.

6 Două exemplare ale acestei gravuri se află la Biblioteca Națională din Madrid și după cel mai bun dintre ele a fost făcută reproducerea pentru prima ediție a acestei cărți. Ea este reprodusă cu nr. 260, 0,392×0,284, în *Dürer. De meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung*, de Dr. Valentin Scherer, Stuttgart și Leipzig, Deutsche Verlag Anstalt, 1904.

7 Ambele se află într-un loc necunoscut.

8 Astăzi în colecția March.

9 Bartsch, loc. cit., vol. VII, p. 47 și 48. „Nr. 25. Fața lui Isus Hristos. Doi îngeri în aer țin un ștergar pe care este imprimată fața lui Isus Hristos. Îngerul din stînga gravurii ține ștergarul cu ambele mîini, celălalt numai cu mîna dreaptă, făcînd un gest cu cealaltă. Anul 1513 și monograma lui Dürer sînt înscrise jos, la jumătatea gravurii“. Reprodus de Scherer, loc. cit., cu nr. 129. Î. 0,102, L. 0,140.

10 „Slavă lui Dumnezeu în ceruri și pace pe pămînt oamenilor de bună învoire“.

11 „...cei doi grațioși și misterioși tineri, care, în picioare, pe prag... par să străjuiască ușa...“ nu s-au putut opune ca această magnifică pînză să iasă din biserica pentru care o pictase El Greco; iar din 1956 este în posesia lui don Emilio Botin Sanz, din Santander. Din cele opt tablouri pe care El Greco s-a angajat să le picteze pentru mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, au mai rămas doar cei doi Sfinți Ioani, *Învierea* și *Sfînta Față*, dar aceasta din urmă a fost smulsă de la locul ei, în 1960, și oferită spre vînzare. Colecția March. (N.C. de J.).

BATJOCORIREA

Legătura. În nici unul din tablourile de la Santo Domingo nu se stabilește cu mai multă rigoare o relație între ultimele producții italiene și primele spaniole ale lui El Greco, ci în altă operă, superioară tuturor celor anterioare și mai cunoscută și mai venerată decât ele, din cauza locului pentru care a fost făcută și unde mai poate fi încă privită. Este vorba de *Despuierea lui Hristos de veșminte pe drumul Crucii*, sau cum mai laconic și mai familiar este numită în toată Spania, încă din vremea în care a fost pictată, *Espolio* (Batjocorirea); ea ocupă retablul principal, în sacristia catedralei din Toledo. *Batjocorirea* este compoziția cea mai dramatică, unde apar într-o armonie mai clară moștenirea bizantină, tehnica venețiană și factorii procesului său spaniol: concentrarea subiectului, intimismul, actualitatea accentuată, gama rece, anticipări ale problemelor de lumină și colorit. Odată cu ea se ajunge la unul din momentele capitale în opera artistului; pentru mulți, la cel culminant, pentru toți însă la cel de redare a mării sublimități și măreției poetice...

Capitulul Catedralei din Toledo i-a încredințat lui El Greco lucrarea *Batjocorirea* probabil la 2 iulie 1577, căci la această dată pictorul primește prima tranșă — patru sute de

reali — în contul tabloului, așa cum era obiceiul să se prevadă în contractele din acel timp. Totodată, la numai câteva săptămîni, la 8 august 1577, după cum aflăm din documentele descoperite de San Román, El Greco semna contractul pentru operele de la Santo Domingo.¹

Avea să aștepte Capitulul Catedralei ca pictorul să înceapă munca la *Batjocorirea* după ce va fi terminată *Înălțarea Fecioarei* de la Santo Domingo? Este de presupus: pe de o parte, pentru că dorea să știe pînă la ce punct era demn de o atare onoare acel străin, iar pe de alta, pentru că *Înălțarea* este datată, după cum am văzut, 1577, și chiar în acest an i se comandă *Batjocorirea*, poate la 2 iulie. Este probabil că în aceste zile numai tabloul central al retablurilor de la Santo Domingo să fi fost gata, deși nu era încă așezat, după cum reiese din data contractului privind retablurile, și întrucît acesta era nu numai cel mai important și mai desăvîrșit, ci și cel mai ușor de înțeles, fiind pe gustul general grație echilibrului și măsurii sale și adecvat pentru a atrage atenția și a fi admirat de către public, deoarece nu conținea încă nici o disonanță care să fi putut scandaliza, este firesc deci să presupunem că *Înălțarea* i-a deschis lui El Greco porțile Catedralei, lucru ușor dealtfel, căci se biziua pe protecția decanului don Diego de Castilla, cel pentru care lucra la Santo Domingo. Așa că tabloul *Batjocorirea*, urmînd imediat după *Înălțarea*, este contemporan cu toate celelalte compoziții de la mănăstire, ale cărei lucrări nu au fost terminate pînă la 22 septembrie 1579, dată la care este predat tabloul de la catedrală.

De aceea nu este de mirare să vedem că mai persistă și în *Batjocorirea*, cu mai multă claritate decît în pînzele de la Santo Domingo, nu numai anumite tipuri și elemente de compoziție din tablourile italiene ale pictorului, ci și ceea ce în acele pînze nu se observă: o

continuitate mai strînsă în ceea ce privește subiectul și modul lui de tratare. Renunțînd la motivele de simplă devoțiune, *Batjocorirea* se întoarce la tema energetică a vieții lui Hristos. Și nu la momentul pur mistic și contemplativ, ca în *Sfînta Treime*, și nici de liniște și frumusețe senină, ca în *Adorația păstorilor*; nici de eroism triumfător, ca în *Învierea*; nu scena cu Hristos ca Dumnezeu, ci, dimpotrivă, cu Hristos ca om, în mijlocul vieții și victimă nevinovată acum a patimilor omenești, așa cum l-am văzut mai înainte semănînd binele în *Vindecarea orbului* și luptînd împotriva avarității egoiste în *Izgonirea din templu*. De aici, legătura firească a *Batjocoririi* cu compozițiile italiene ale lui El Greco.

Procesul de concentrare. Cele trei tablouri se datoresc aceluiași gen de inspirație: în toate apare, ca un prim factor, interesul uman, și se poate observa ceea ce face să crească, de la unul la altul, sentimentul dramatic. Pînă și eroul, unul și același în toate prin mijlocirea mai multor modele, păstrează în ceea ce are el esențial tipul cu care, încă de la primul, a fost conceput. Acel proces de concentrare a tuturor elementelor, secundare și principale, mai înainte dispersate, spre o singură acțiune în jurul protagonistului, proces ce am văzut că se accentuează de la tabloul de la Dresda la cel de la Parma, de la acesta la cel de la Minneapolis și la cel de la Frick, culminează în *Batjocorirea*. Și se realizează atît de pronunțat încît a constituit un motiv pentru Capitul ca să pretindă pictorului, cu argumente teologice, să-și modifice opera. Forma alungită, îndrăgită în perioada italiană, chiar și în portrete, dispare aici, ca și în retablurile de la Santo Domingo, iar pînza înaltă îi servește pentru a detașa, cu vigoare, în centrul ei, grandioasa figură a Mîntuitorului, care pare că umple întregul tablou, tot așa cum ea, din prima clipă și cu o forță irezistibilă, pune totală stăpînire

pe sufletul celui care îl contemplă. Nu ne mai întâmpină aici acele grupuri separate din tablourile de la Dresda și Parma, nici cele apropiate din cel de la Minneapolis, și nici cele unite din tabloul de la Frick sau din *Înălțarea*; nu mai apare decât o mare îngrămădire de capete dure, de o uimitoare individualitate, cu trăsături aspre și înfățișare întunecată, și care, încununate de lănci și halebarde, servesc ca fundal imediat și întunecat luminosului, miostivului și cerescului chip al lui Hristos.

Fiind încă fidel tradiției venețiene, departe de a face abstracție de episoade, el introduce două în prim-plan, dar nu împrăstie, ca mai înainte, în piețe și porticuri, ci strîns apropiate, închizînd cadrul și fără a mai lăsa alt spațiu liber decât cel necesar pentru picioarele lui Isus. De o parte, călăul fioros care, cu o forță și un realism extrem de viu, sfredelește crucea, pentru a face găurile; de cealaltă, cele trei Marii suave, care îl privesc cu tristețe. Motiv vechi, cel al omului, strămutat aici integral, cum se poate observa, din tabloul *Izgonirii din templu* de la Frick, și care, modificîndu-i-se doar ritmul, așa cum face Beethoven cu temele sale, dobîndește noutate și prospețime; original, cel al Femeilor, notă de grație și frumusețe feminină, ce o înlocuiește acum pe tînăra zveltă din aceeași operă, și a căror tandră reprezentare și dulce încîntare formează un contrast viu cu munca groaznică căreia, cu o rîvnă atît de nemiloasă, i se consacră călăul. Și, totuși, în ciuda atracției exercitate de asemenea figuri și a celei pe care o provoacă misteriosul cavaler care, cu capul descoperit și în armură din secolul al XVI-lea, ocupă primul loc din dreapta lui Isus și privește la spectator — fără să pară că ia în serios funcția de căpitan pe care o reprezintă — unitatea compozițională a acestui tablou este atît de perfectă, încît tot interesul este absorbit de figura lui Hristos.

Compoziția. Pictorul a știut să calculeze cu mare artă acest efect, dispunând compoziția aproape într-un cerc trasat în jurul lui Isus, care apare realmente învăluit de celelalte figuri ca de o aureolă. Masele nu sînt plasate, ca în tablourile sale anterioare, numai în dreapta și în stînga, ci și în fundal, pentru ca pe ele să se sprijine și să se detașeze protagonistul; îl conturează de ambele părți, din cap și pînă la picioare, fără a acoperi ceva din imaginea sa, și chiar înaintează în prim-plan, pentru a închide, complet, cadrul, făcînd ca Mîntuitorul să ocupe astfel centrul grupului ce îl înconjoară și să capete, prin contrast, și mai mult relief. Totul este pe jumătate ascuns sau micșorat în *Batjocorirea*, pentru a se desprinde una din cele două figuri ale tabloului redată integral: cea a lui Hristos. Spre același scop concură coloritul și clarobscurul: deoarece chipul luminat al lui Isus și pata roșie a tunicii sale creează contrastul cel mai viguros și mai strident cu fețele întunecate ale călăilor și cu tonalitatea cenușie, apropiată de cea a oțelului armurii, care domină fundalul tabloului. Iar în cadrul acestui contrast general abundă cele particulare: cele trei Marii și călăul care se apleacă asupra crucii; cavalerul cu armură și omul care ține funia cu o mînă, iar cu cealaltă prinde tunică Mîntuitorului; chipul celest al acestuia și cele două capete care, în dreapta și în stînga, se răsucesc spre el.

Procesul realist. Dacă vom compara *Izgonirea din templu* de la Frick cu *Batjocorirea*, vom vedea, în ciuda strînsei și reciprocei relații, evoluția pe care o cunoaște autorul de la un tablou la celălalt. Ambele sînt rodul aceleiași concepții și au fost create în baza aceluiași model; dar în cel de-al doilea accentul este mai energic decît în primul, emoția pe care o produce este mai profundă, iar caracterul întregii opere, mai inspirat în observarea directă a realității. Tipurile ideale, care predomină în pri- 166

mul, sînt aici de un pronunțat naturalism; cel care se apleacă să ia cutia este același cu cel ce se înclină să facă găurile crucii, dar de data aceasta cu mai multă vigoare și însuflețire; eleganta și grațioasa figură, de mici dimensiuni, în picioare, este înlocuită de cele trei Marii, al căror sentiment este mai intim, mai modern și mai omenesc; și, în sfîrșit, Hristos, care, în ciuda schimbării modelului, este o copie fidelă a celui din *Izgonirea din templu*, în ceea ce privește figura, atitudinea, veșmintele și chiar gestul mîinii stîngi, cunoaște în întreaga sa ființă aceeași schimbare spre natural, ca și celelalte personaje, și dobîndește în *Batjocorirea*, prin robustețea formelor, asemănătoare cu cele ale unui atlet, aspectul unei divinități mai umane.

Și pentru ca nimic să nu lipsească, aceeași transformare o suferă și ambianța. Scena din *Batjocorirea* este și ea numai umană. Bărbați și femei umplu întregul spațiu, iar natura nu are o altă reprezentare decît zona îngustă a cerului cu nori, care abia se observă printre lănci și crestele coifurilor, și palma de pămînt necesară pe care Hristos să-și sprijine picioarele. Nu există nimic care să indice locul, ce se caracterizează prin acțiunea însăși. S-ar spune că, preocupat s-o intensifice, pictorul elimină cadrul pentru a concentra cu mai multă forță întreaga atenție asupra protagonistului, singurul personaj de care se servește, în contrast cu corul ce îl însoțește; asemănător, în această sobrietate, cu vechea tragedie greacă. Și simțim că ceva din tragicul sublim trece prin acea victimă, prin acel sobru și măreț Nazarinean, care, cu mîna la piept — eterna mîna a lui El Greco, mai expresivă aici ca oriunde, izolată, detașîndu-se luminoasă pe fondul roșu, transformată cu îndrăzneală în centru de atracție al privirilor și concurînd cu chipul —, își ridică spre cer, trist și liniștit, ochii resemnați, în care strălucesc două lacrimi de milostivire pentru oameni. Privitorul

așteaptă să-și întredeschidă buzele și să rostească acel „Iartă-i, Doamne“, care îi inundă și îi iluminează deja chipul.

Procesul spaniol. *Batjocorirea*, moștenitor legitim al tradiției italiene a lui El Greco și punctul culminant al elementului dramatic, pe care artistul nu-l va mai trata, nu este, după cum vedem, un alt tablou superior sau inferior *Izgonirii din templu* de la Frick, ci în același gen. Reprezintă un factor nou, remarcat și în retablurile de la Santo Domingo. Un accent mai energic, o emoție mai intimă și mai familiară, un spirit mai impregnat de realitate, tipuri mai naturaliste, într-un cuvânt o altă ambianță locală, ce va trebui să se numească spaniolă, întrucât aici apare și face inconfundabile ambele opere, așa cum sînt ele două momente în activitatea artistului. *Izgonirea din templu* de la Frick continuă să fie producția cea mai personală și mai perfectă a lui El Greco italian, în timp ce *Batjocorirea*, în ciuda potenței sale ideale, este pătrunsă adînc de un naturalism, absent în celălalt tablou, și care îi dă dreptul de cetățenie într-o altă patrie. Această distanță care îl separă pe El Greco italian de cel spaniol îl îndepărtează cu mai multă îndreptățire de Tintoretto. Încă se mai face simțită moștenirea, dar mult diminuată, cum poate lesne să-și dea seama cel ce va compara *Batjocorirea* cu tabloul pictorului venețian cu care se aseamănă cel mai mult: *Hristos în fața lui Pilat*, de la Scuola di San Rocco. Este întru totul de înțeles că Justi (Z.f.B.K., p. 214) numește *Batjocorirea* „pictura cea mai originală a secolului al XVI-lea din Spania“; și adaugă că „nici una n-o întrece în inspirația genială, în bogăția și farmecul cromatic, în plenitudinea de caracter, mișcarea intensă, contrastele violente, forța plastică, încîntarea clarobscurului ce vibrează prin lumini scînteietoare, viguroasele accente personale, intuiția melancolică a evenimentului“.

Filiație și origine. Același critic găsește în compoziție unele trăsături vechi și reminiscențe bizantine, cum ar fi „viguroasa poziție frontală, din care este văzută scena; figurile dispuse atât de simetric, agitația sumedeniei de chipuri, de capete și de coifuri înghesuite; unisonul mișcării de înaintare, de o rigiditate militară, a acestei mase; acorduri hieratice ce nu încetează să contribuie în mod esențial la impresia întregului“. După cum se poate vedea — adaugă el —, de pildă, în *Drumul Crucii*², unde Hristos pășește înaintea mulțimii înghesuite. Totodată, el semnalează (*Velázquez*, p. 77 și *Z.f.B.K.*, p. 214) că „această scenă a apărut, mai înainte, într-un mozaic al catedralei din Monreale, în care Hristos se găsește în stînga privitorului, condus de doi oameni; în dreapta, căpitanul cu soldații; jos, un bărbat pe jumătate aplecat, înfige penele pentru a indica piciorul crucii; și poartă inscripția: JESUS CHRISTUS DUCTUS AD CRUCIS PASSIONEM*.

Tot Justi a fost primul care i-a restituit lui El Greco o mică replică a *Batjocoririi*, care, aflată la Galeria Manfrin din Veneția, era atribuită în 1874 lui Barocci³, ridicînd, cu acest prilej, problema dacă pictorul a dus compoziția, gata făcută, din Italia în Spania. Unele modificări ce se observă conferă acestei replici, dacă este așa ceva, un caracter singular între celelalte cunoscute ale *Batjocoririi*. Este singura în care a fost suprimat brațul drept al bărbatului care apucă gîtul⁴ tunicii lui Isus, fiind înlocuit cu brațul, tot drept, al celui ce se află în spatele lui și care o ține acum pe umărul lui Hristos. O modificare nefericită, de o mai mică forță expresivă, și care nu oferea o idee clară despre ceea ce se urmărește să se reprezinte, adică scoaterea tunicii. Este izbitor faptul că El Greco n-a mai repetat-o în replicile sale.

* Isus dus la crucea patimilor (în original, în latină). (n. tr.).

Dar la aceasta mai trebuie adăugate următoarele elemente. În primul rînd: că, între toate replicile, tipurile din cea de la Veneția, inclusiv cel al lui Isus și al celor trei Marii, diferă cel mai mult de cele folosite în lucrarea de la Toledo, deosebindu-se între ele pînă și în modul în care sînt înfățișate, căci în loc să fie anguloase, sînt suave și blajine. În al doilea: grupul de capete din fundal este mai rău compus, este mai indecis și mai puțin concentrat, și la asta contribuie și capul întors, redat din spate, din colțul din dreapta, și care nu mai apare în lucrarea de la Toledo, deși apare în alte replici. În al treilea: linia tunicii lui Isus nu numai că este mai aspră în acest tablou decît în cel spaniol, ci, în cadrul unei dispuneri generale asemănătoare, este cea care se deosebește cel mai mult de cea din toate celelalte, care urmează în această privință tabloul de la catedrală. Și în al patrulea: indecizia și insignifianța tuturor chipurilor, comparate cu cele din replica de la Veneția și cu cele din alte replici, care se apropie de cele din aceasta, mai ales cel al lui Hristos, atît de moale și de feminin, cu un caracter atît de sărac, atît de lipsit de vigoare și măreție, care constituie nota fundamentală a celui de la Toledo. Toate acestea ne fac să ne gîndim că acea compoziție de la Veneția, executată în Italia sau în Spania, după părerea mea în Italia, trebuie s-o fi precedat pe cea de la catedrală, în care autorul a găsit formula cea mai adecvată și mai desăvîrșită, atît în dispunere, cît și în tipuri și în spiritul operei, pentru a-și exprima ideea. Pe scurt, între *Batjocorirea* de la New York și tabloul de la Toledo există un proces asemănător celui observat între *Izgonirea din templu* de la Minneapolis și cel de la Frick. Totuși, dacă, așa cum se pretinde (cap. I), modelul centurionului, în opera venețiană, este El Greco însuși, tabloul trebuie să fi fost realizat, judecînd după vîrsta pe care o are pictorul în el, mult mai tîrziu decît cele 170

de la Parma și Minneapolis. În cazul în care a constituit o schiță terminată pentru cel de la Toledo, s-ar putea ca de aici să provină părerea răspândită că centurionul din *Batjocorirea* de la catedrală este portretul lui El Greco; ceea ce, de fapt, nu pare justificat.

Dl. Sanpere (*Hispania*, p. 43) pretinde că, întrucît centurionul din *Batjocorirea* (pe care îl deținea la Sevilla dl. Abreu, astăzi la Muzeul din München) este același model, dar mai tânăr, cu cel de la New York, spulberă ipoteza lui Justi, potrivit căruia ultimul tablou ar fi fost prima compoziție cu acest subiect, realizată în Italia, și lasă să se înțeleagă faptul că fiind spaniol cel de la Sevilla și anterior celui de la New York, acesta din urmă trebuie, deci, să fi fost pictat tot din Spania. Această opinie nu mi se pare întemeiată, din trei motive. Primul, pentru că identitatea modelului pentru ambele figuri, bază a acestei deducții, nu există. După părerea mea tipurile sînt diferite. Al doilea, pentru că modificarea mîinii călăului — care numai în *Batjocorirea* de la New York este pusă pe umărul lui Hristos, în timp ce în toate celelalte ea apucă tunica — departe de a fi lipsită de importanță, cum susține dl. Sanpere, este, probabil, cum am arătat deja, amănuntul cel mai semnificativ pentru a presupune că *Batjocorirea* de la New York este un prim aranjament mai puțin norocos, corectat apoi cu pricepere și pentru totdeauna, căci nu se va mai repeta. Și al treilea, pentru că *Batjocorirea* de la München acuză prin tehnica sa că este ulterioară celei de la catedrală. Despre prezența celor trei Marii, pe care, de asemeni, se sprijină dl. Sanpere pentru a crede că atît cea de la München, cît și cea de la New York, au precedat-o pe cea de la Toledo, voi vorbi îndată.

Lumina și culoarea. Cînd se compară tablourile de la Santo Domingo și *Batjocorirea* cu cele
171 anterioare ale lui El Greco, se observă o schim-

bare în modul de a trata lumina și culoarea, analogă celei ce am văzut că se produce în spiritul general al acestora. Și *Izgonirea din templu* de la Frick reprezintă, în privința coloritului, nivelul cel mai desăvârșit de italianism al artistului. Notele personale care, din acest punct de vedere, acolo abia se înfiripă, se intensifică brusc în pânzele de la Toledo și măresc originalitatea pictorului pînă la a o face întru totul inconfundabilă. Se observă în ele, este adevărat, și chiar în cele ulterioare va fi mereu evidentă, proveniența cromatică a lui El Greco; dar acum se accentuează cu atîta forță modul său personal de a vedea încît din simplul elev al lui Tițian, Tintoretto și Veronese, se detașează, pînă la a-l absorbi, artistul cu existență reală și cu inițiativă novatoare, care, pătrunzîndu-se de noua ambianță spaniolă în care trăiește, reușește să-i redea cu intensă veracitate atît conținutul cît și forma.

El Greco accentuează cu vigoare, încă de la primele sale tablouri toledane, tonul rece, care la început i-a fost predilect, și a avut curajul să picteze așa cum vedea, în timp ce pretutindeni se picta cu tonuri *calde*. Renunță la seria de tente roșii și aurii, baza coloritului venețian, și adoptă în principal gama de albastru și carmin, inundîndu-și adesea operele cu griuri cenușii, pe care le va îndrăgi tot mai mult, și care, transformate mai tîrziu în argintii de către Velázquez, vor anunța unul din aspectele artei moderne. În cadrul acestei note generale, care este cea predominantă, întîlnim în pânzele sale tonalități clare, pline de lumină, și reci; contraste violente între marile mase de culoare pură, intensă, îndrăzneată, fără vreo moderație convențională, chiar crudă, și semintele delicate, deși întotdeauna la fel de intense și luminoase; predilecția pentru carmin și violet, atît în redarea veșmintelor cît și în tratarea transparenței nudului, mai cu seamă a părților moi: urechi, buze și pleoape; influ- 172

ența unor culori asupra altora prin apropiere și reflexie; lumini reci și palide, dar aruncate cu energie și căutînd mereu alte efecte, mai vii și mai moderne, decît cele consacrate în modelele clasice. Și toate acestea, folosind o predominare mai mare sau mai mică a unor trăsături sau a altora: fie cu un accent mai puternic, fie cu unul mai slab sau chiar fără nici un accent; adeseori opunîndu-le, chiar în opere aparținînd aceleiași perioade, conform specificului caracter contradictoriu de prudență și încălcare a normelor, de calm și precipitare, de armonie și dezechilibru, care îl însoțește mereu pe artist.

Astfel, în timp ce în *Înălțarea* și *Sfînta Treime* domină marile pete clare și pure de galben, albastru, alb, și carmin stins, alternînd cu semitentele, inundate de jocuri de lumini și reflexe, care fac ca amintirea să oscileze între prerenascentiștii venețieni și încercările moderne lipsite de o armonie cromatică, se accentuează griurile în celelalte tablouri de la Santo Domingo, ușor în unele, ca în *Sfîntul Ioan Evanghelistul*, invadînd totul în altele, ca în *Sfîntul Ioan Botezătorul*, care, judecînd după acest caracter și după falsa opinie curentă, ar trebui să aparțină ultimei etape din viața pictorului, și servind discret și cu măsură, în *Adorația păstorilor* și în *Învierea*, pentru a învâluia alte jocuri cromatice și de lumini, foarte în acord cu spiritul realist care animă cele două compoziții.

Dar acest nou sistem atinge expresia cea mai înaltă de echilibru și măsură în *Batjocorirea*. Aici sînt perfecte ponderarea și contrastul dintre ambianța de un gri intens a fundalului, ciudata și energica asprime, în primul plan, a maselor de galben, alb, albastru și violet, de o răceală intensă și, totodată, pure și luminoase, și luminile, de asemeni reci, ce par mai mult lunare decît solare, aruncate cu vigoare, și nu difuz. S-ar spune că El Greco a

173 pictat *Batjocorirea* în tonalitate minoră, în

consonanță cu profunda emoție dramatică a subiectului. În această privință, este inexplicabil că vechea critică îl compară cu Tițian, dar și mai inexplicabil că un modern, ca Lefort (p. 116), laudă o tonalitate aurie și caldă ce nu există în tablou. Tentele, tonurile și luminile sînt ale unui *El Greco spaniol* și sînt specifice lui. Opera, în loc de a închide un ciclu, deschide altul, bun sau greșit, dar nou, și departe de a fi încă o lucrare de pictură venețiană, în ceea ce privește culoarea, deși descinde din ea, constituie o notă originală, a cărei îndreptățire poate fi discutată, dar care se uită spre viitor și nu spre trecut. Conștient sau nu, există în mare parte din pictura modernă, mai ales în cea care se trage din Delacroix, poate chiar la acest artist în mai mare măsură decît la oricare altul, o anumită nostalgie a cromaticii din *Batjocorirea*. Via expresie realistă din întreaga operă și aerul de actualitate al figurilor, și chiar al detaliilor, cum este cazul celui racursiu al încîntătoarei mîini care, împotriva oricărui convenționalism, se ridică printre capete, arătîndu-l pe Hristos, sînt însoțite în planul cromatic tot de note moderne, ca de pildă: intensă revărsare de reflexe roșii de pe tunica lui Isus pe armura cavalerului, și surprinzătoarele tente de albastru ce apar dincolo de brațul călăului ce pregătește crucea, îmbrăcat în galben, și care impregnează albul mîneșilor cămășii sale: rezultat, s-ar putea spune, a unei prematuri și pătrunzătoare observări a contrastelor complementare. Anticipări pe care nu-mi amintesc să le fi văzut a se manifesta, accentuate atît de limpede și de conștient, la nici un alt pictor de dinaintea lui El Greco.

Litigiul (*Documentos para la Historia de España*, p. 591 și urm.) care trebuie să se fi iscat între pictor și Capitulum catedralei, cu ocazia evaluării *Batjocoririi*, mai adaugă acestui tablou un element atractiv romantic și îi con-

feră un interes documentar; pentru că ne dă o idee despre caracterul lui El Greco, despre prețuirea pe care o acorda operei sale și despre efectul pe care aceasta trebuie să-l fi avut asupra artiștilor locali. Pentru evaluarea tabloului, așa cum era obiceiul, catedrala a numit, la 15 iunie 1579, pe arhitectul și sculptorul său, Nicolás de Vergara, și pe pictorul său, Luis de Velasco, iar El Greco, din partea sa, pe Diego⁵ Martínez de Castañeda, sculptor din Toledo, și Baltasar de Castro Cimbrón, pictor din Murcia. Și cum neînțelegerea trebuie să se fi produs îndată, s-a mai convenit, la 27 iunie, să fie judecător arbitru, fără drept de apel și mediator, Alejo de Montoya, giuvaergiu verificate de metale prețioase, din Toledo. La 5 iulie, persoanele desemnate de El Greco declară că „părerea lor este că avînd în vedere mărimea și măiestria picturii amintitului tablou și legenda pe care o conține, valoarea lui este atît de mare încît nu poate avea nici preț și nici nu poate fi evaluat; dar că ținînd cont de vitregia timpului și de importanța pe care o au în prezent astfel de opere, trebuie să i se dea pentru muncă, pentru materiale și meșteșug, și pentru cheltuiala făcută, ca și pentru timpul cît a lucrat, nouă sute de ducați, de cîte trei sute șaptezeci și cinci de maravedís fiecare ducat, amintitului dominico“. Cei de la catedrală, răspund, la 11 iulie, că „dată fiind evaluarea și prețul excesiv de nerațional și dincolo de limita cuvenită pe care partea lui dominico îl pretinde“... ei susțin că „amintita pînză așa cum este pictată valorează două mii cinci sute de reali, cu condiția să elimine unele lucruri ne la locul lor pe care le conține, care jignesc amintita legendă și îl discreditează pe hristos, cum ar fi cele trei sau patru capete, care sînt mai sus de capul lui hristos, și două acoperite, și la fel și mariile și Maica Domnului, prezente acolo împotriva evangheliei, pentru că nu erau de față la acea întîmplare extraordinară“. În baza lor, în ziua de

23, Montoya, arbitrul, „discutînd în acest sens cu ambele părți și cu amintitele persoane ce stabilese prețul și cu alți oameni ce se pricep la amintita pictură, și care au știință și conștiință... și avînd în vedere că amintita pictură este din cele mai bune din cîte am văzut eu și dacă ar trebui să i se fixeze un preț, ținînd seama de multele părți bune pe care le are, s-ar putea stabili o atare sumă încît puțini sau nimeni n-ar vrea s-o plătească; dar avînd în vedere timpurile în care trăim și ceea ce în mod obișnuit se plătește în castilia pentru picturi ale unor mari meșteri...”, catedrala trebuie „să-i plătească amintitului dominico teococopuli (sic) trei mii și cinci sute reali” fără ca acesta să mai poată cere altceva în plus. Iar cît despre faptul că Mariile nu au fost căuta acolo, „las această apreciere pe seama unor domni teologi care se cuvine să se priceapă la așa ceva”.

După ce sentința i-a fost notificată lui El Greco, la 17 august, acesta a spus că va răspunde. Dar răspunsul întîrzia, desigur, și Capitulum, temîndu-se să nu rămînă fără tablou și fără cei „o sută cincizeci de ducati” pe care i-i dase pictorului în contul tabloului, și începînd prin a declara că era dispus să achite și restul cu condiția că El Greco să repare lipsurile amintite, a cerut la 23 septembrie primarului orașului Toledo, ca să-l oblige să ducă la bun sfîrșit ceea ce arbitrii dispuseseră „ca mariile pe care le-a pus lîngă imaginea domnului nostru Isus Hristos să le ia de acolo și să le pună separat, pentru că este improprie amintita pictură dacă nu face aceasta, căci așa glăsuiește sfînta evanghelie unde se spune că se aflau *ad longe**, și așa trebuie pictate și nu aproape cum sînt, și alte improprietăți pe care le conține amintita pictură, care sînt declarate de arbitri, să fie îmbunătățite...” și „deoarece amintitul dominico a primit o sută

* La distanță (în original, în latină). (n. tr.).

cineizeci de dueați în contul amintitei opere și panoul și pictura sînt în posesia lui, și este străin, iar lucrarea pe care a venit s-o facă în acest oraș, care este retablul de la Sto. domingo ei viejo, o are gata și montată, cum se știe, și nu are de ce să rămînă în acest oraș și nici nu posedă bunuri aici, l-am înștiințat că trebuie să dea bunuri în cauțiune sau să încredințeze amintitul panou și pictura, din partea noastră, amintitei sfinte biserici, unde trebuie s-o termine cu cele cerute mai sus și pe care trebuie să le facă în amintita pictură“.

El Greco recunoaște în fața primarului că a primit „o mie cinci sute de reali“ în contul tabloului, că nu este din Toledo și că nici nu posedă aici bunuri imobiliare și refuză, pentru că nu este obligat, așa cum am arătat în altă parte, să spună de ce a venit în acest oraș, cerînd o copie și traducerea discuției, căci nu înțelege bine limba spaniolă. Reprezentantul Capitulului insistă ca, fiind străin, să depună o cauțiune. Primarul dispune ca artistul să imputernicească pe cineva care să urmărească procesul și să i se comunice prejudiciile la care se expune; la care pictorul răspunde invariabil „că răspunde ceea ce a răspuns“. În cele din urmă, primarul ordonă ca „amintitul dominico teococopuli să ofere o cauțiune... sau să încredințeze notarului pictura... sau, dacă nu acceptă nici una, nici alta, să fie arestat...“.

A stat El Greco în închisoare? Nu este probabil: pentru că totul s-a petrecut chiar în ziua de 23, iar în 24 pictorul rebel apare supus în fața primarului, arătînd printr-o notă scrisă că „tabloul este terminat și s-a stabilit ceea ce trebuie să mi se dea pentru munca pe care am pus-o în el și astfel nu mai rămîne decît să mi se plătească ceea ce este stabilit de către trezorier, și sînt gata să elimin tot ceea ce ei vor să elimin din el și cu aceasta încetează orice proces și garanție ce mi se

Așa trebuie să fi fost înfrîntă îndîrjirea bietului pictor străin. Sigur este că pretindea un preț exagerat pentru opera sa, dacă-l raportăm la ceea ce în acel timp, după cum afirmă pe bună dreptate Montoya, se plătea în Castilia, și nu putem admite, așa cum cred Foradada și Justi, că artiștii spanioli s-au înțeles între ei sau că au comis, în acest caz, vreun abuz. După părerea mea, au evaluat opera în mod leal și cinstit, la prețul care se obișnuia atunci, socotind poate că un pictor necunoscut și fără nume, care, chiar în acele zile, primea 1 000 de ducăți pentru cele *nouă*⁶ tablouri de la Santo Domingo, patru dintre ele mari compoziții și de mari dimensiuni, nu trebuia să se creadă prejudiciat acceptînd 382 ducăți, adică 2 820 de reali pentru unul singur, chiar dacă era atît de valoros cum era, într-adevăr, *Batjocorirea*. Aceasta nu împiedică deloc ca simpatia tuturor, în acest litigiu, să se îndrepte spre El Greco, fie pentru justificata încredere pe care o are în superioritatea însușirilor sale, fie pentru ascuțimea cu care a știut să aprecieze înalta valoare a tabloului său, fie pentru curajoasa rezistență opusă filistinismului artistico-teologic al canonicilor. Din care a ieșit, desigur, victorios, fără să știm însă cum. Căci, în ciuda actului de supunere, cu care procesul pare să se fi încheiat amarnic pentru artist, Mariile nici n-au dispărut din tablou, și nici, contrar a ceea ce cred Madrazo și Sanpere⁷, nu și-au schimbat locul; iar capetele acoperite și celelalte *lucruri ne la locul lor* continuă să mai existe, din fericire, *discredînd* și ele figura lui Hristos. Cum a reușit aceasta, pînă la urmă, El Greco? Este posibil ca prin influența acelorași artiști locali cu bun simț și a bunilor cunoscători de artă, care nu vor fi lipsit printre oamenii docti din Toledo, și care au reușit probabil să-i facă să renunțe la pretenția lor absurdă pe teologii cu inima împietrită. Dar dacă tabloul a rămas așa cum a dorit pictorul, Capitulum, în schimb, în ciuda 178

promisiunilor făcute, nu i-a plătit „șaptezeci și cinci de mii de maravedis“, restul sumei, decît doi ani mai tîrziu, la 8 decembrie 1581, fără să știm cărui fapt s-a datorat această amîinare.

Retablul. În ciuda a toate acestea, relațiile dintre El Greco și catedrală nu au fost întrerupte: pentru că, la 5 martie 1582, el mai primește „o sută de ducați“, care nu îi sînt trecuți în cont pînă la 9 iulie 1585, cînd i se încredințează *ornamentul de lemn*, adică retablul, unde să fie așezată *Batjocorirea*. Lucrarea a fost evaluată la 20 februarie 1587 — ceea ce l-a determinat pe Ceán, și pe cei care l-au urmat, să afirme în mod greșit că tabloul n-a fost terminat pînă la acea dată — de sculptorul Esteban Jordán, din Valladolid, din partea lui El Greco, și de Sebastián Hernández, sculptor, și Diego de Aguilar, pictor, din partea catedralei, convenindu-se suma de „două sute de mii șase sute de maravedis“⁸, în care intra „poleirea, asamblarea, sculptura în lemn și statuile“, fără a pune la socoteală ramele. Prețul, este adevărat, întrece cu mult pe cel al tabloului, cum notează Justi, dar nu trebuie să ne surprindă, și nici nu mi se pare că s-a abuzat de pictor la evaluarea *Batjocoririi*, deoarece astfel de lucrări de arhitectură și de sculptură în lemn erau, în acel timp, mai bine retribuite decît cele de pictură⁹. Și dacă El Greco a obținut pentru *Înmormîntarea contelui de Orgaz* — la care a avut nu mai puțin, cum crede criticul mai înainte citat, ci mult mai mult de lucru decît la *Batjocorirea* — 1 200 de ducați, aceasta se datorește nu numai valorii mai mari a tabloului, ci, mai ales, faptului că, departe de a mai fi acum pictorul un necunoscut, celebritatea sa, la care se adaugă fermitatea sa, îl îndreptăteau să aspire la acele sume mari ce se acordau marilor maeștrii italieni, sume ce vroia să le impună încă de la sosirea sa la Toledo, și pe care artiștii modești de

179

aici le considerau drept excepționale în Castilia.

Batjocorirea își etalează încă frumusețile în același Vestiar al Sacristiei, unde El Greco a așezat-o, și la destinația acestei săli face aluzie, fără îndoială, subiectul, după cum arată Justi; dar ornamentul de lemn a dispărut. Despre el știm doar, grație vizitei făcute de cardinalul Sandoval y Rojas, în anul 1601, că era o „garnitură de pilaștri, baze, capiteluri și frontispicii, totul aurit, iar pe atic niște figuri sculptate și deasemeni aurite, adică cele din scena în care Maica Domnului aruncă sfântului Ildefonso felonul“ (Ceán, vol. V, p. 4). Le-am căutat cu rîvnă și am avut norocul să găsesc figurile de pe atic, despre care am să vorbesc atunci cînd voi trata sculptura (cap. XI). Smulgerea de la locul lor, ele constituind amănuntul cel mai distinctiv în descrierea retablului făcut de El Greco, face să crească dificultatea pentru identificarea acestei lucrări.

„Acest retablu a fost îndepărtat — adaugă Ceán — cînd a fost făcută Sacristia cea nouă, sau cînd a fost așezat cel de prost gust ce există și astăzi“, care, calificat astfel de amintitul critic, trebuie să fi fost baroc. Dar cum această afirmație a lui Ceán apărea în 1800, nu avem cum s-o punem de acord cu registrul în care este notată vizita cardinalului Lorenzana, unde la 1790, mai era descris încă la locul lui, și cu aceleași cuvinte ca în 1601, retablul lui El Greco¹⁰.

Actualul retablu neoclasic, din marmură și bronz, a fost încredințat de către cardinalul don Luis María de Borbón, la începutul secolului al XIX-lea, arhitectului catedralei, don Ignacio Haam, și sculptorului don Mariano Salvatierra. Frumos și bine compus în felul său, locul este mai justificat în acest cadru, detașîndu-se singură și cu noblețe, în fundul acelei mari sacristii de proporții clasice, splendida operă a lui El Greco, decît dacă ar fi încadrată de o mică și uniformă mulură, 180

îneacă și mîșorată de sufocanta confuzie sau de indigestul șir de tablouri dintr-un muzeu.

Replicile. În afară de *Batjocorirea* de la New York, care a fost menționată, examinarea comparată a tuturor copiilor după tabloul de la Toledo, executate în etape diferite, merită să rețină atenția cercetătorului. Modelul centurionului variază în ele în mod frecvent, la fel și cel al lui Hristos, deși acesta se apropie tot mai mult de cel inițial. Proporțiile, numărul și chiar dispunerea capetelor diferă și ele ușor; nu trebuie să vorbim de desen și de culoare, unde întâlnim, adesea, grabă și neglijență. În seria de douăsprezece de care am cunoștință, dimensiunile se micșorează, de la cea de la Santa Leocadia, din Toledo (astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo), care este cea mai mare, pînă la cele aparținînd lordului Bearstead, în Anglia (înainte la Cheramy, Paris), și principelui Drago (astăzi în colecția Contini-Bonacossi, Florența) care sînt replicile cele mai mici; adoptînd formatul pe lățime, și în care dispăre jumătate inferioară a compoziției, cele de la Duret, Paris, astăzi la Muzeul din Budapesta, cea a lui D.G.J. Buck, Jerez de la Frontera, astăzi la Cardiff National Museum, Țara Galilor, și cea a familiei Veri, la Marratxi, Mallorca, apoi în colecția Duclaux, Bilbao. Și celei din Muzeul din Lyon, deși nu are formatul pe lățime, îi lipsește partea inferioară. Nu toate au aceeași valoare, și nici măcar același grad de autenticitate. Consider că cele mai bune sînt cea de la München, cea de la Duret, astăzi la Budapesta, cea de la Contini-Bonacossi și cea de la Lyon. Cea de la Muzeul Santa Cruz, înainte la Santa Leocadia, este foarte valoroasă, deși nu de prim ordin; și cea de la Cardiff ar fi, dacă nu i-ar fi dispărut voalarea. Cea semnată de Jorge Manuel, de la Prado, opera sa autentică și de foarte slabă valoare picturală, este, în schimb, foarte importantă pentru că lămurește originea multor altor replici ale diferitelor tablouri, care,

atribuite lui El Greco, au ieșit probabil din atelierul său, dar cu puține sau chiar cu nici o tușă pusă de mîna lui.

„Hristos cu crucea“. În opera artistului mai există, și aici trebuie să-l menționăm, un subiect, care, în fond, ar putea fi considerat aproape o replică parțială a *Batjocoririi*. Este vorba de *Hristos cu crucea*, a cărei dispunere și ale cărei veșminte, fără a avea de suferit din pricina unor ușoare modificări, este lesne de observat cît de fidel se inspiră din cele ale Mîntuitorului din *Batjocorirea*. El este conceput cu o mare originalitate. Nu este *Hristosul* obișnuit, cel al lui Sebastiano del Piombo, de exemplu, covîrșit de greutatea crucii, pe drumul Calvarului, ci un nazarinean mistic, în picioare, cu coroana de spini, ținîndu-și în mîini cu dragoste și simbolic propria soartă și plîngînd cu imensă pietate pentru păcatele oamenilor. Relația psihologică dintre acest Isus și cel din tabloul de la catedrală nici că poate fi mai strînsă și ne face să credem că a fost conceput avînd drept punct de plecare pe cel de la catedrala din Toledo. În cele unsprezece exemplare, pe care le cunosc, ale acestui tablou¹¹, deși aparțin unor perioade diferite, nu se schimbă nici personajul și nici, în esență, modul de a-l compune. Variaza doar dimensiunile și partea ce se vede din figură, care nicăieri nu apare integral. Frumosul exemplar cu semnătură, care a aparținut d-lui Beruete, astăzi la Muzeul din Barcelona, este cu mult superior tuturor celorlalte, și trebuie să fi fost realizat într-o fază tîrzie, judecînd după excelenta finețe tehnică, pensularea ușoară și predominanța tentelor roze.

Exemplarul de la biserica din Huete, astăzi în catedrala din Cuenca, are aceeași linie foarte delicată, ca și spada *Sfîntului Pavel* de la Muzeul El Greco din Toledo. Tabloul este intact, fără să fi suferit vreo restaurare. Stratul de pastă este subțire și pare a fi o tehnică de ul-

timă oră. Este uscat; dacă s-ar curăța și i s-ar reda prospețimea cromatică¹² ar fi admirabil. Galbenul din nimb își mai păstrează prospețimea. Tehnica este foarte liberă și indică un simț prerenascentist. Este un exemplar remarcabil. Semnătura lui El Greco este pe cruce, cu negru, iar pe veșminte se specifică: „de Dominico Greco“.

„Veronica“. În sfârșit, aici se cuvine să semnalăm o altă lucrare ce leagă retablul de la Santo Domingo de *Batjocorirea*, căci este compus din elemente preluate din ambele. Este *Veronica*, realizată cu modelul uneia din Mariile din tabloul de la catedrală și cu *Sfînta Față* din retablul. Așa apare în tabloul de pe aticul retablului, în care se găsea *Batjocorirea*, din biserica Santa Leocadia, din Toledo¹³, și într-o altă pictură ce s-a păstrat în mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, iar acum este în posesia donei María Luisa Caturla, din Madrid. Repețind această compoziție, El Greco nu este atât de invariabil ca în *Hristos cu crucea*, după cum se poate vedea în *Veronica* aparținînd lui don Manuel Casado din Madrid, pe care a luat-o cu sine la Buenos Aires. Ea corespunde ultimei perioade și, comparată cu cele anterioare, reprezintă, în ceea ce privește concepția, personajele și factura, ceea ce reprezintă *Sfîntul Sebastian*, aparținînd marchizului de Casa Torres (astăzi la Prado), de care am pomenit, față de cel de la Palencia.

NOTE

1 F. de B. San Román: *Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo* în *Archivo español de Arte y Aqueología*, nr. 28, 1934.

2 Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata...* Prato, 1829, vol. III, ilust. 57, nr. 2. Subiectul nu este *Hristos cu crucea* (Kreuztragung), cum susține Justi, ci *Prinderea lui Isus*. Scena se detașează pe un zid, mărginit în dreapta și în stînga de case cu ferestre. În primul plan se află Isus și Iuda, care-l sărută. În spatele lor, foarte simetric, în formă de piramidă, grupul de oameni, încununat de sulți și lănci. În stînga, în locul pe care-l ocupă Mariile în *Batjocorirea*, se află sfîntul Petru, în genunchi, tăindu-i urechea lui Malcchus, așezat pe jos. Într-adevăr, impresia generală amintește întrucîtva de *Batjocorirea*.

3 Achiziționată de același Justi și moștenită de nepotul său, a cărui văduvă a vîndut-o d-nei Hugo Moser, din New York.

4 Tabloul a fost curățat și a apărut brațul.

5 *Documentos inéditos para la Historia de España* afirmă: „... dar în contractele originale, pe care le-am consultat la Arhivele de contracte, este scris Diego”.

6 Opt tablouri i s-au comandat lui El Greco în 1577 pentru biserica Santo Domingo el Antiguo, dar aici au existat nouă tablouri pictate de El Greco. Al nouălea este cel ce se afla pe aticul retablului principal (astăzi la Muzeul Prado) și s-ar putea să fie cel pe care El Greco l-a pictat pentru retablul 184

pe care se angajase să-l facă pentru cripta sa. Ponz, vol. I, p. 166, îl menționează „într-o capelă din fața ușii bisericii”. (N.C. de J.).

7 În *Hispania* (p. 43) se afirmă că *Batjocorirea* de la Toledo este corectată, pentru că Mariile sînt mai jos decît în cea aparținînd lui Justi și în cea de la München. Dar poate fi numită oare corectare coborîrea cu totul neînsemnată, aproape imperceptibilă, a acestor personaje? Și chiar o atare îmbunătățire, care, dacă s-ar pretinde că este așa ceva, ar fi o glumă, ar fi satisfăcut ea oare Capitulum? Ușoara schimbare a poziției femeilor într-un tablou și în celălalt se datorește doar libertății totale cu care El Greco și-a realizat întotdeauna replicile, și nimeni nu va vedea altceva decît că ele se află, de fapt, mereu și în toate exemplarele cunoscute, la aceeași distanță de scenă, adică tocmai ceea ce îi neliniștea pe teologi. Dacă vreodată, ca în *Batjocorirea* de la catedrală, trupul femeii din primul plan pare mai mic, aceasta nu se datorește faptului că ea ar fi la mai mare distanță, ci pentru că pînza, cum se poate observa, este tăiată ceva mai de sus, dispărînd vîrfurile crucii, care în alte exemplare, nu numai că se vede complet, ci cu mult deasupra ramei tabloului. Pe de altă parte, ar fi fost mai ușor să se șteargă coifurile, care, totuși, există. Și nu înțeleg cum poate susține dl. Sanpere că „aceste coifuri nu se văd în nici o altă replică a *Batjocoririi*”, căci, deși ar fi suficient să semnalăm cum de rămîn ele în cea de la Toledo, ceea ce a constituit cauza litigiului, eu nu cunosc nici o replică a lucrării în care ele să nu apară.

8 În toate aceste conturi, echivalența este de 34 maravedis pentru un real, și de 10 reali pentru un ducat.

9 Să ne amintim că lui Monegro i se plăteau tot în acele zile 10 160 de reali, numai pentru sculptura în lemn (fără să intre la socoteală lemnul, poleirea și nici statuile) a retablurilor de la Santo Domingo, de la care El Greco primea 11 000 de reali pentru cele nouă tablouri ale sale.

10 „Inventarul relicvelor și podoabelor din Sacristia acestei Sfinte Biserici a Primatului efectuat de Excelența sa don Francisco Antonio Lorenzana, cardinal și arhiepiscop al acestuia cu ocazia vizitei pe care a început-o în ziua de 20 iunie a anului 1790. — Nr. 8 — Un retablu mare pe care l-a făcut Dominico Greco cu penelul și reprezintă scena *Batjocoririi*, care are mai multe figuri pictate pe pînza pusă pe panou, cu o garnitură de pilaștri, mai multe capitelluri și frontispiciu, totul poleit, iar pe

atic câteva figuri sculptate tot poleite, care o reprezintă pe Maica Domnului când îi aruncă felonul Sfântului Ildefonso, al cărui retablu este cel principal din Sacristia principală." Fila, 279 și verso. Arhiva catedralei.

11 1. Muzeul Prado; 2. Muzeul de Artă din Barcelona (înainte i-a aparținut lui Beruete); 3. E. Gutzwiller, Paris (înainte în posesia lui Navas); 4. Mengs, Jetafe; 5. Biserica parohială din Olot; 6. R. Lehman, New York (înainte în posesia d-nei Stirling, Keir, Scoția); 7. Moștenitorii lui Quer, Barcelona (nu se cunoaște locul în care se află acum); 8. România, nu i se cunoaște locul; 9. Catedrala din Cuenca, provine de la Convento de la Merced, Huete; 10. Biserica parohială Santa Catalina, El Bonillo, Albacete; 11. Colecția lui don Gerardo Fernández Revilla, Solares, Santander, tablou pe care-l cunosc numai după o reproducere fotografică și nu știu unde se află acum.

12 Tabloul *Hristos cu crucea* din biserica din Huete a fost restaurat la Muzeul Prado, unde a fost expus în 1940. După Lafuente, într-un articol publicat în 1945, în *Burlington Magazine*, este cel mai bun exemplar din cele existente.

13 Ambele tablouri se află acum la Muzeul Santa Cruz, Toledo.

Capitolul VI

SFÎNTUL MAURICIU

Comanda. La câteva luni după ce El Greco a predat Capitulului din Toledo disputata și faimoasă *Batjocorire*, „i se ordona, printr-un împuternicit al lui Filip al II-lea, să picteze *povestea Sfântului Mauriciu și a tovarășilor săi*, pentru unul din retablurile de la Escorial, și i se dădeau schița iconografică și dimensiunile pentru aceasta“. Așa reiese dintr-un înscris regal, datat Zorita, 25 aprilie 1580, în care regele, adresându-se „venerabilului și cucernicului stareț al Mănăstirii“, afirmă că această comandă s-a făcut „zilele trecute... lui Dominico Teotocopuli, grec, pictor, domiciliat la Toledo“. Și adaugă: „după aceea mi-a relatat că, din lipsă de culori fine și de bani pentru a face această lucrare, nu se mai ocupă de ea. Și pentru că este în interesul meu să se facă în cel mai scurt timp cu putință, vă însărcinăm ca din culorile fine care există... faceți să i se dea unele din cele pe care le cere și ar avea nevoie, îndeosebi albastru ultramarin. Iar în privința sumei pe care o pretinde, discutați cu Fray Andrés de León, pentru a afla de la el ce i s-ar putea da în contul lui pentru a avea asigurat traiul în timpul cât va lucra la acest tablou și a-și procura tot ceea ce e necesar pentru aceasta, iar banii 187 i se vor putea da... pentru ca să nu renunțe

și nici să nu întrerupă din această pricină lucrarea".¹

Din acest document, atât de caracteristic pentru minuțiozitatea birocratică a monarhului, aflăm că între *Batjocorirea* și *Sfântul Mauriciu* nu există o soluție de continuitate; că abia realizat primul, și, probabil, ca urmare a succesului pe care trebuie să-l fi avut, în ciuda procesului cu Capitulum, i s-au deschis lui El Greco porțile rîvnite ale Escorialului, prin comanda regală a celui de al doilea tablou; și că artistul l-a pictat la Toledo, cînd, poate, nu va fi terminat încă retablurile laterale de la Santo Domingo el Antiguo.

Noi caractere. Și, totuși, în ciuda contemporaneității tuturor acestor opere, învederată și de tehnica lor comună, numai prin sublinierea hotărîtă în *Sfântul Mauriciu* a aspectului naturalist, care cîștiga treptat teren, după cum am văzut, se schimbă radical, în amintitul tablou, în comparație cu cele anterioare, atât concepția lucrării, cît și modul de a interpreta situațiile și personajele. Este de ajuns afirmarea clară a unei asemenea tendințe pentru ca această ultimă pînză să ni se înfățișeze cu un caracter distinct față de cele precedente; ca și cum El Greco ar fi năzuit să găsească, de fiecare dată cu mai multă ardoare, reprezentări mai adecvate din viața cotidiană și s-ar fi străduit nu să accentueze, ci să împingă pînă la ultima limită calitățile ce formează personalitatea sa artistică.

În acest sens, *Sfântul Mauriciu* este un tablou tipic, primul aparținînd unei noi forme de expresie pe care o caută El Greco și totodată cel mai semnificativ pentru acea manieră extravagantă, care scandalizează atât de mult. Așa încît, trebuie să reținem că, încă de timpuriu, și fără a ieși din primul grup de opere spaniole, se ivește acum prilejul pentru a urmări cele două modalități ale pictorului: una, ponderată, iar cealaltă, lipsită de măsură. Am- 138

bele l-au însoțit de-a lungul întregii lui activități și în diferitele faze ale artei sale, dînd naștere în fantezia populară, care nu se pricepe la problemele erudite de cronologie, inevitabilei legende potrivit căreia la bătrînețe El Greco a înnebunit. Într-adevăr, nu merită să discuți o afirmație atît de nesăbuită, care nedispunînd nici de cel mai mic dat real pe care să se sprijine, și-a găsit, totuși, temeiul în ciudatul și inexplicabilul amestec pe care i-l oferea publicului constantă și simultana realizare de către artist a unor opere ponderate și sănătoase, împreună cu altele diforme, cum se pare, sau cel puțin ciudate; precum și în abundența acestora din urmă la sfîrșitul vieții sale. Pe de altă parte dacă ar fi fost adevărată legenda referitoare la rătăcirea mintală a lui El Greco, aceasta n-ar corespunde unei anumite perioade, ci unor momente alternante, unor accese, mai mult sau mai puțin violente, ale acelei exagerate maniere pe care, fără îndoială, marele public, și chiar critica, cea *înțeleaptă* îndeosebi, nu pot să n-o considere drept perturbare artistică.

Timbrul de poezie ideală, de sorginte olasică, marcă a originii, ce persistă în toate operele artistului, îl găsim în *Sfîntul Mauriciu*; dar nu ne întîmpină aici nici personaje modificate din vechi tablouri, nici reminiscențe, atît de manifeste în acestea, a unor formule și tipare italiene. Este o pictură mai originală și mai nouă, și odată cu ea începe o altă serie de lucrări în activitatea lui El Greco.

Adaptarea la mediu. Elementul realist, în sensul pe care l-am explicat deja, de intimitate esențialmente umană, și umană a vieții zilnice și comune, fără preconcepția selectare a unor tipuri eroice și transcendente — aspect pe care l-am văzut că-și face apariția în mod sporadic, de la primele opere ale pictorului, și se manifestă, în cele din urmă, cu deplină limpezime, odată cu stabilirea la Toledo, de exemplu în

189 Apostolii din *Înălțarea Fecioarei* —, constituie

caracterul *spaniol* al lui El Greco prin opoziție cu cel *italian*. Și acest realism care în ultimă instanță provine din fidelă transpunere a noii ambianțe, în care artistul se mișcă, și de care este impresionat direct și sincer, la care se adaugă condițiile tehnice tot de proveniență locală, este în fond actul de naturalizare ce ne obligă să-l considerăm pe El Greco drept primul, în timp, dintre puținii mari pictori ai secolului de aur ai școlii spaniole.

Dominico al nostru oferă unul din puținele exemple ce se pot semnala în istoria artei, nu numai de adaptare rapidă la mediu, ci de cea mai profundă și intimă identificare cu natura și sufletul castilian. Grec, ca neam și ca naștere, format la Veneția și la Roma, am văzut că vine la Toledo cu o personalitate definitiv formată; și totuși, în cadrul ei, care va rămâne indelebilă, tablourile de la Santo Domingo și *Batjocorirea*, pictate înainte de a fi avut măcar timp să învețe limba țării, sînt deja impregnate de pur spaniolism, prin singura și profunda interpretare a psihologiei și a tipurilor locale. Antonio Moro, Giordano, Tiepolo, fără a mai cita alți pictori străini de mai mică importanță, care au trecut pe aici, nu vădesc urme ale unei atare influențe, nu numai la început, dar nici la sfîrșitul îndelungatei lor șederi în Spania.

Prin aceasta El Greco nu-și pierde, firește, felul său de a fi inconfundabil. Ba, dimpotrivă, se poate afirma că plecarea din Italia și șederea la Toledo n-au fost altceva decît împrejurări propice dezvoltării puternicei sale originalități artistice, pentru că a fugit la timp de o atmosferă sărăcită, de afectată decadentă, deloc favorabilă cultivării aspirațiilor îndrăznețe, și a venit să întâlnească un pămînt virgin, unde, în lipsa unor originale și interesante interpretări ale unor mari maeștri, nu se putea teme de vreo altă influență, în afară de însăși sănătoasa și fecunda realitate, din care se va inspira. Și abandonîndu-se ei, efectiv, cu 190

spiritul său impresionabil și penetrant, a reușit ușor, aproape spontan, ca și cum chiar aici s-ar fi născut, să eternizeze în pânzele sale cerul, peisajul, rasa și legendele Castiliei, totul învăluit în perenul aer poetic al originii și educației sale eleno-italice.

Această trecere decisivă, dar nu subită și nici violentă, cum ar fi tentat să creadă observatorul superficial, și așa cum tradiția populară o confirmă, deoarece ea a fost pregătită treptat în tablouri anterioare, este cea care conferă semnificație în procesul vieții artistice a lui El Greco — independent de valoarea ideală și tehnică pe care ele o conțin — *Sfântului Mauriciu* și *Înmormântării contelui de Orgaz*, două opere congenere și inseparabile, din acest punct de vedere, în ciuda deosebirilor marcate, mai degrabă exterioare decât de fond, după cum vom vedea îndată.

Critica și publicul. Prima menționare, din câte cunosc, despre El Greco, făcută de autori contemporani cu el, este cea în legătură cu *Înmormântarea contelui de Orgaz*, iar cea de a doua cu *Sfântul Mauriciu*. Călugărul Sigüenza (p. 835) scrie în 1605: „De la un Dominico Greco care a venit acum și face lucruri minunate la Toledo, a rămas aici (în Sălile capitulare ale Escorialului) un tablou cu Sfântul Mauriciu și soldații săi, pe care l-a făcut chiar pentru retablul acestor Sfinți; nu l-a mulțumit pe Maiestatea Sa (și asta nu spune prea mult) pentru că pe puțini îi mulțumește, deși se spune că e de o mare măiestrie și că autorul lui știe multe și că pot fi văzute lucruri excelente ieșite din mîna lui“.

Textul nici nu poate fi mai semnificativ. Ar fi greu să exprimi cu mai multă înțelepciune și discreție, în atît de puține cuvinte, efectul diferit pe care pictura trebuie să-l fi avut în rîndurile publicului, precum și influența pe care El Greco reușise s-o exercite asupra lui, 191 la douăzeci de ani după ce fusese executată.

Judecata călugărului Sigüenza, care a continuat să fie aplicată, nu și-a pierdut încă valabilitatea, și nu s-ar putea formula în zilele noastre, și poate nici în cele viitoare, alta mai justă. Pentru că tare mi-e teamă că opiniile cu privire la *Sfântul Mauriciu* vor fi și de aici încolo, așa cum s-a întâmplat și pînă acum, tot cele exprimate de stareț. În aceste cuvinte se vede clar relația lui El Greco cu publicul, identică cu cea a tuturor artiștilor, asemeni lui, neconformiști. Admirat doar de o minoritate, care îl va impune pentru valoarea sa; necunoscut de majoritate, care nu recunoaște decît ceea ce este consacrat.

„Nu l-a mulțumit pe M.S....“ Firește! Și pentru aceasta nu trebuia ca Filip al II-lea să fie mediocru sau indiferent — căci, în realitate, nu s-a dovedit a fi astfel — la artă. Îi era suficient spiritul său înțelept și *prudent*, dușman al oricărei disonanțe, pentru a nu conștientiza ca anarhicul *Sfânt Mauriciu* să ocupe retablul căruia îi era destinat. O împrejurare, pe de altă parte, fericită, care le dă astăzi posibilitate admiratorilor lui El Greco și ai operei sale să se bucure de ea, contemplînd-o, într-un mod avantajos, în deplina lumină de care beneficiază frumoasele Săli Capitulare, în loc să se resemneze s-o întrezărească în obscuritatea în care este cufundată ultima capelă din partea de nord a mănăstirii, unde trebuie să fi fost adăpostită.

Nu este nevoie să invocăm nici argumentul ambianței romaniste, ce se respira la Escorial, și pe care regele o favoriza, pentru că în preferințele și prețuirea sa l-a situat întotdeauna mai sus pe Antonio Moro și pe Tițian decît pe Tibaldi. Dar primii doi erau prin natura lor moderați și armonioși, tot atît de plini de acea măsură și pondere, plăcute monarhului, ca și vechii pictori flamanzi, cu ale căror tripticuri, de asemeni, se desfăta, mergînd pînă acolo încît accepta afectuos „neroziiile“ lui Bosc, pentru ciudatul lor simbolism caricatural; pentru 192

că nu erau „nerozii“, după cum spune starețul Sigüenza, „ci cărți de mare înțelepciune și măiestrie“ și o „satiră pictată a păcatelor și nerușinărilor oamenilor“, și, mai ales, pentru că nici pe plan tehnic și nici pe cel al conceperii figurilor nu exista nimic din ceea ce am numi azi disonante inovații moderniste.

„Nu spune prea mult, pentru că pe puțini îi mulțumește...“. Cum în mod necesar trebuia să se întâmple atunci și cum se întâmplă și acum: deoarece marea masă de amatori și de intelectuali se hrănește, în toate epocile, mult mai ușor cu manierisme, locuri comune, tipare uzate, dulcegării, armonii coloristice, decât cu proteste geniale, cu noutăți ciudate, năzuinți temerare și încercări periculoase. Aceasta se vede foarte limpede în continuarea criticii sincere a starețului Sigüenza, unde se mai dă în vileag și părerea pe care artiștii locali o aveau despre *Sfântul Mauriciu*. „În această privință — spune el — există multe păreri și gusturi, și mie mi se pare că aceasta este diferența dintre lucrurile făcute cu rațiune și cu măiestrie și cele cărora le lipsește așa ceva, încât primele îi mulțumesc pe toți, iar celelalte numai pe unii, pentru că arta nu face altceva decât să intre în legătură cu rațiunea și cu natura, iar aceasta este imprimată în toate sufletele, și așa se întâmplă cu toate tablourile: ceea ce este rău făcut, cu oarecare dichiseală sau aparență, poate păcăli ochiul neștiutor și să mulțumească astfel pe acei cu puțină gândire și neștiutori. Și în afară de asta (cum spune în felul său de a vorbi acel Mudo al nostru) Sfinții trebuie pictați în așa fel încât să nu alunge dorința de a ne ruga la ei, ci să trezească evlavie, căci principalul rezultat și scop al pictării lor acesta trebuie să fie“. Dar este interesant să auzi că, deși puțini, au fost oameni pe care tabloul i-a mulțumit: cei puțini din totdeauna; fie distinși rafinați, fericiți, fie jalnici extravaganti, pervertiți, în funcție de unghiul din care sînt judecați; și influenței că-

rora se va datora în acel timp, așa cum se datorește și astăzi, faptul că aceiași nemulțumiți au declarat că tabloul „este totuși de mare măiestrie; că autorul lui știa multe și că puteau fi văzute lucruri minunate ieșite din mîna lui“.

Aceasta este impresia exactă și sinceră pe care *Sfîntul Mauriciu* o provoacă. Neplăcut și incomprehensibil pentru aproape toți privitorii; straniu, cel puțin la prima vedere, chiar pentru acei puțini entuziaști; toți, însă, nu pot să nu recunoască în el mîna sigură a maestrului, ce face să trăiască tot ceea ce gîndește și plămăiește, deținătoare a tuturor secretelor tehnicii. Dealtminteri, cum s-ar putea explica faptul că în ciuda eșecului, care trebuie să-i fi închis, fără îndoială, atîta timp cît a trăit Filip al II-lea, ușile Escorialului, retezîndu-i cele mai scumpe, nu spun cele mai legitime, iluzii, va reuși pînă la urmă să impună publicului gustul pentru stilul său, tocmai pentru cel mai independent și mai bizar stil pe care l-a cultivat cu precădere în ultimii ani? Dacă n-ar exista alte date sigure care să dovedească aceasta, ar fi suficient s-o deducem în mod legitim, ascultîndu-l pe circumspectul stareț Si-güenza spunînd despre pictor, în anul 1605: „care trăiește și face acum lucruri minunate la Toledo“.

Criza picturală. *Sfîntul Mauriciu* este plin de o artă de mare finețe, cum n-ar putea să nu fie un tablou pictat imediat după *Batjocorirea* și imediat înainte de *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, și care mai are comandat și de către rege, pentru mănăstirea sa preferată, tablou ce venea să-i ofere lui El Greco prilejul, jînduit probabil încă din Italia, de a cîștiga favoarea lui Filip al II-lea, și odată cu ea, norocul. Este verosimil ca, în atare împrejurări, în care viitorul sperat atîrnă de succes, El Greco să-și fi rezervat măiestria pentru o ocazie mai bună. Deși se poate susține că, dimpotrivă, în această muncă artistul trebuie să fi dat tot 194

ceea ce știa în acea vreme, și poate chiar că a zăbovit la ea mai mult decît obișnuia, dacă judecăm după timpul scurs din 1580, cînd primește comanda, și pînă la 17 august 1584, cînd regele îi predă starețului opera terminată.

Dacă primul lucru în orice pictură este să fie pictată, *Sfîntul Mauriciu*, fie că place sau nu, nu rămîne, desigur, mai prejos din acest punct de vedere, adică al impresiei de adevăr și de viață, iar cît despre solida construcție a reliefului, rezultat al armoniei liniilor și maselor de culoare și al clarobscurului, nici unuia din marile tablouri anterioare ale lui El Greco. De unde i se trage atunci lipsa succesului? Fără îndoială, din însumarea mai multor factori din acel moment din viața artistică a pictorului, și din lipsa lui de măsură și prudență; căci Theotocópuli poate fi lăudat în toate privințele, mai puțin pentru precauția lui.

Eșecul își are cauza în violentul contrast existent între subiectul eroic și modalitatea nouă, ciudată, de a-l trata; în accentul pronunțat al caracterelor și atitudinilor, al nudului și veșmintelor, în culoarea rece și în plinitudinea luminii lunare în aer liber.

La executarea comenzii regale, după ce fusese epuizată în *Batjocorirea* ultimele urme ale spiritului italian, au concurat următoarele elemente. Pe de o parte, triumful influenței locale, inspirația hotărîtoare, nu în pictura spaniolă din acea vreme — în totalitatea ei, mai mult sau mai puțin insignifiantă și romanistă, și de la care, după cum am văzut, El Greco nu avea nimic de învățat —, ci în adevărata ambianță spaniolă și în tipurile caracteristice castiliene, transmutate acum direct din realitate pe pînză, fără a se îngriji să le deghizeze, cum era obiceiul, și nici să le traducă în altă limbă. A mai concurat, pe de altă parte, tocmai momentul în care ajungea să devină prea evidentă accentuarea progresivă a pericolului exacerbari, pe care o conțineau calitățile spontane ale artistului. Este probabil ca acest

aspect să fi continuat să se dezvolte în Italia, dar în Spania el a evoluat cu mai multă rigoare, nu numai datorită independenței în care artistul s-a aflat pentru a da frâu liber fireștilor lui impulsuri novatoare, ci și poate, grație terenului favorabil pe care, spre a se abandona caracteristicii sale de violență intensitate de expresie și de mișcare, i-l ofereau violentele contraste ale înaltului podiș castilian atât de radical diferite de malurile line ale Mării Tirenene și Adriaticii; de asemeni, violența și cruda lumină a cerului pe pământul monoton și rece de un gri cenușiu; duritatea și angulozitatea trupului și spiritului unei rase nervoase, excitate uneori, pînă la exagerare, pe dinăuntru și pe dinafară, și înclinația generală spre emfază și spre o căutată contorsionare a literaturii și artei spaniole.

Pînă și tensionatul și epicul subiect cu legiunea tebană, încredințat pictorului, a constituit o circumstanță agravantă, care nu numai că trebuie să fi contribuit, prin plasarea lui în aer liber și prin vestimentația bogată pe care o reclama, în a-i da ghes spre a-și satisface dorința de a încerca un nou procedeu de folosire a luminii și culorii, dar a făcut și mai evident anormalul și ciudatul mod în care a trebuit să-l trateze. Să ne imaginăm surpriza pe care noua compoziție a lui El Greco trebuie prin forța lucrurilor s-o fi produs asupra celor ce nu puteau să se aștepte în mod necesar la altceva decît la un tablou turnat, de exemplu, după tiparul eroic, des uzitat, al *Bătăliei lui Constantin*, văzînd cum apare în prim plan — acoperind trei pătrimi din pînză, și ca motiv fundamental al ei — acel sobru și enigmatic grup de cîțiva cavaleri în picioare, cu un aer familiar, în ciuda straniei lor vestimentații pseudoromane, care discută nu se știe despre ce și avînd o înfățișare tristă, aproape austeră, o emoție stăpînită și gesturi reținute.

La apariția, deci, a unor caractere cu adevărat naționale, smulse fără nici un fel de ezi- 196

tare din realitatea cea mai autentică, venea să se adauge în *Sfântul Mauriciu* uitarea absolută a formulelor italiene de compoziție; încercarea unui nou și ciudat sistem care fără doar și poate contribuia, în acest caz, să pună și mai mult în relief obișnuitul mod exagerat al pictorului; un mai pronunțat accent nevrotic în caractere, atitudini, nud și îmbrăcăminte; mai mare grijă pentru modeleu și, în sfârșit și mai presus de toate, periculoasa aventură de a dori să arunce asupra scenei deschise lumina puternică, tăiată și fără ușoare treceri, precum și intensă și aspră cromatică de care, fără îndoială, în noua ambianță din Toledo, era impresionat.

Sfântul Mauriciu reprezintă mai bine decât oricare alt tablou criza picturală a lui El Greco.

Compoziția. Nu-l putea ajuta prea mult faptul că tehnica materială, adică modul de a picta, încă tot cu albuș de ou, cu voalări și cu mare masă de culoare, era tot cea din tablourile anterioare, căci, cu o atare acumulare de elemente defavorabile, *Sfântul Mauriciu* nu putea să mulțumească pe toți intelectualii din acel timp, printre aceștia neexistând nici un motiv să nu-l includem și pe Filip al II-lea. Cum să accepți ca bun martiriul unui sfânt, al cărui martiriu era singurul lucru ce nu apărea în tablou, și asta tocmai acolo, la Escorial, unde picturi ale lui Tibaldi, Zuccheri și ale aceluiași Titian arătau mereu un alt sfânt, sfântul Laurențiu, mai mult sau mai puțin îndurerat și fără pic de viață în el, dar plasat invariabil în centrul compoziției și pe același grătar roșu? Ușor și mai în interesul său ar fi fost ca El Greco să satisfacă gustul publicului și, renunțând la cărțile cavaleresti, să urmeze formula uzuală, punând în prim plan, sau cel mult în al doilea, pe sfântul căpitan, în genunchi, în momentul în care își oferă gâtul călăului, gata să-l rezeze, așa cum va proceda îndată, pentru că nu știa să facă altceva, Romulo Cincin-

nato, în banala și foarte vulgara compoziție, pe care a executat-o, din însărcinarea regelui, spre a o înlocui pe cea pe care acesta i-o respinsese lui El Greco și care era desigur mai pe gustul lui. Călugărul Santos (p. 19) găsea, nu fără oarecare haz, compoziția lui Romulo „destul de veselă”; astăzi toată lumea o socotește destul de insignifiantă.

Dar este probabil ca artistul nostru să fi evitat cu bună știință acest drum, comun și bătătorit, și să fi crezut că este mai demn pentru monarh să-și împrespăteze inspirația și să facă un efort pentru a-i oferi unul nou și original spre care îl duceau impulsurile lui firești. Și asta a fost cauza nenorocirii lui. În loc să prezinte clar moartea sfântului, el va fi crezut, și pe bună dreptate, că adevărata măreție a acelui sfânt nu consta în faptul de a se fi lăsat ucis, asemeni atîtor martiri, pentru că și-au mărturisit credința creștină, ci în a fi reușit, prin vorba lui convingătoare, eroicul sacrificiu al întregii legiuni, adevăratul protagonist al tabloului. Și astfel l-a divizat în două părți: una, cea principală, enigmatică, în care se pare că sfântul Mauriciu, înconjurat de soldații săi, îi îmbărbătează și îi îndeamnă la protest, sau mai degrabă, dacă vreți, că toți iau o hotărîre și fac jurămînt, sau că același sfânt le comunică hotărîrea lor fermă trimișilor lui Maximian; și alta, secundară în spațiu și timp, care o explică pe prima, și în care șeful creștin, întovărașit de suita sa, îi consolează, în momentul suprem, pe fiecare dintre soldații săi, și întinde brațele pentru a le primi capetele, pe măsură ce călăul le va secera; în timp ce, în partea de sus, deasupra tristei scene și printre nori, apar două grupuri de îngeri: unul, format din muzicanți și cîntăreți, în al căror chip, atitudine, veșminte și chiar în aripi, pictorul accentuează, pentru prima oară, realismul și tensiunea nervoasă, și altul, cu coroane și frunze de palmier simbolizînd triumful martiriului; toți, învăluiți de o lumină 198

celestă, care, în contrast cu cea pămînteană și prin iuți străfulgerări, coboară totuși asupra victimelor.

Există oare o abnegație mai mare și un rafinament mai crud de martir decît să asisti la barbara sacrificare a tuturor membrilor legiunii pe care i-ai iubit și pe care i-ai convertit, așteptînd doar să-ți iei rămas bun și să-l înecujezi pe ultimul dintre ei pentru a primi, la rîndu-ți, moartea? Dar totul era prea obscur și prea conceptual; în plus, ocupa pe pînză un loc cu totul secundar, și, astfel, trebuie să fi trecut neobservat, în ciuda modului perfect, în dispunere, desen și culoare, cu care este executat.

Intensitatea realistă. Ciudatul grup din primul plan, cu noul său naturalism accentuat, redarea cu o fidelitate strictă a unor tipuri spaniole, realiste, fără vreo retușare, intensă și recea luminare, ca și cromatica lor aspră, au făcut să fie uitate toate celelalte și au pecetluit nefericitul destin al tabloului.

Nu există, deci, în personajele din *Sfîntul Mauriciu* nimic altceva decît intensă exacerbare, ce apare pentru prima oară, a aceluși realism manifestat deja cu claritate în apostolii din *Înălțarea Fecioarei* de la Toledo și pe care am încercat să-l explic atunci cînd am vorbit de ei.

Atitudinea grupului și expresia naturalistă a capetelor fac ca tabloul amintit să aibă acum efectul unei picturi de gen: și de aici violentul său contrast cu pestrița și clasică vestimentație. Tabloul, are dreptate Justi, pare din acest punct de vedere o mascaradă; dar, în legătură cu el, trebuie să mai spunem, după părerea mea, esențialul: acele figuri sînt măști fără mască. Și tocmai în aceasta, „în absența deghi-zării, atît în atitudine cît și în nud, dar mai ales în chip, rezidă înalta semnificație originală a *Sfîntului Mauriciu*; și toate acestea adăugate la temerara tentativă de lumină și culoare, cauza principală a discreditării sale. Ce

era, în fond, toată pictura romanistă dacă nu o perfectă mascaradă, în care personajele, enorme figuri nefirești, aduc a eroi teatrali? Nu și cea venețiană, desigur; dar în lucrări religioase sau istoriate, cu un caracter fastuos — să luăm, de exemplu, *Prezentarea Fecioarei la templu*, de Tițian, *Minunea Sfântului Marcu*, de Tintoretto, *Nunta din Caana*, de Veronese —, tipurile fiind contemporane cu pictorul, și avînd prea puțin artificiu teatral, ele fac, totuși, tot posibilul pentru a intra în stăpînirea rolului și a-l interpreta cu demnitate. Pentru acest motiv ele nu șochează.

În aceleași Săli capitulare ale Escorialului se păstra una din cele mai splendide compoziții ale celui de al doilea, dintre maestrii citați: *Spălarea picioarelor*, cel mai bun Tintoretto, de bună seamă, din cîți au rămas în Spania. Nimic mai elocvent decît contrastul pe care îl oferă cu *Sfîntul Mauriciu*, din punctul de vedere pe care îl discutăm aici. Nimeni nu va pune la îndoială că apostolii sînt tipuri din Veneția, îmbrăcați chiar nefiresc, după moda venețiană; și nu se poate aduce nici o obiecție în legătură cu porticul venețian, cu palatele și lagunele ce compun cadrul. Cu toate acestea, se observă că personajele, deși nu sînt deghi-zate, au veșminte și aspect de sărbătoare; nu sînt chiar acei apostoli ai lui Isus de care vorbește Evanghelia, dar ar vrea să fie; există în naturalismul lor suavități și retușări, ceva care transcende realul, care este „mai frumos decît natura” și pe care nu-l întîlnești niciodată nici în compozițiile și nici în tipurile spaniole ale lui El Greco. Acei venețieni sînt modele, cu un oarecare fard adecvat pentru a face din ei niște sfinți; caracterele spaniole sînt portrete, chiar cu urîteniile lor, cu sfințenie respectate; nu mai mult decît portrete, cu haine de martiri. În figurile lui Paolo Veronese, îmbrăcate după uzanța modernă, persistă întotdeauna un oarecare spirit antic. Acești soldați ai legiunii lui El Greco, deși ni se înfățișează *habitu mili-* 20

tari și cu un aspect de statui ahileene, sînt întru totul moderni, ba mai mult, actuali.

Cred că Filip al II-lea și publicul ar fi acceptat, probabil, în mod separat, una cîte una, dar nu laolaltă, toate noutățile pomenite. Dar erau prea multe pentru a fi oferite toate deodată. O urmă, oricît de mică, din dramatismul grandilocvent italian, ca în *Batjocorirea*; un cadru închis, ce nu l-ar fi incitat la periculoase aventuri coloristice, ca în *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, ar fi fost de ajuns ca să-l salveze pe *Sfîntul Mauriciu* și să-i asigure pictorului viitorul pe care-l rîvnea. Capitulum din Toledo ar fi protestat probabil împotriva *improprietăților*, care și aici îl *discreditează* pe martir, dar regele era mai obișnuit să le vadă, chiar în tablourile lui Tițian, și n-ar fi obiectat nici pentru veșmintele, extravagante, este adevărat, dar semănînd cu atîtea altele pseudo-romane, care abundau deja în picturile de la Escorial, nici pentru paj și coiful, din secolul al XVI-lea, ce-l ține în mînă, nici pentru personajul cu gîtul acoperit de o armură datînd din aceeași epocă; nici pentru spada, în stil arab, purtată de stegar, acesta, un amănunt local, pe care El Greco trebuie să-l fi îndrăgit, așa cum arhitecții gotici din Flandra, veniți la Toledo în secolul al XV-lea, s-au îndrăgostit de decorația maură cu stalactite de pe plafoanele mudejare și pe care au folosit-o din plin în cornișele și mulurile monumentelor făcute de ei.

Intensificarea nervoasă. Gestul mîinii stîngi a martirului, capul, semnalat deja, al cavalerului cu armură din secolul al XVI-lea și halebardele din fundal leagă acest tablou de alte amănunte foarte asemănătoare și lesne de sesizat din *Batjocorirea*, așa cum admirabilele nuduri sculpturale ale celor doi decapitați, din primul plan, ne aduc în memorie figura nudă a lui Hristos din *Sfînta Treime* de la Muzeul Prado.

201 Dar legătura *Sfîntului Mauriciu* cu tot ceea ce

realizase El Greco mai înainte își are rădăcina mai adâncă în faptul că noul, ce se observă în această pictură, constituie doar o hotărîtoare victorie a naturalismului și a spaniolismului — demult începute și chiar amplificate de pictor — și totodată un fel de recrudescentă, stare acută sau intensificare nervoasă, a acelor trăsături specifice lui, prin ceea ce face el din expresie, culoare și desen.

Dîndu-se crezare lui Ceán Bermúdez și altor erudiți, se obișnuiește să se repete că acest tablou aparține celei de a doua maniere a lui El Greco, adică celei rele, prin opoziție cu prima, în care, după cum susțin tot ei — deși fără temei — îl imita pe Tițian. Madrazo însuși observă (*Almanaque*, p. 24) că „în intervalul dintre *Batjocorirea și Sfîntul Mauriciu* o transformare radicală, o adevărată boală estetică s-a produs în fantezia artistului. Fie ca efect al vreunei halucinații mentale, fie din cauza unei cerinți exagerate a amorului său propriu de a nu semăna cu nici unul din pictorii din timpul său...” El uită, cînd face această afirmație, că *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, de toți proslăvită, este ulterioară *Sfîntului Mauriciu* și că *Înmormîntarea* este tocmai tabloul pe care Palomino — principalul propagator al unor astfel de judecăți și bază subredă a multor altora de acest fel — crede, foarte eronat, desigur, dar, pînă la urmă, el o spune și encomiastic, că „pare Tițian”. Fapt interesant, care ajută și la dovedirea, prin aceeași contradicție pe care o implică, falsității unei alte legende, a cărei obîrșie este tot atît de explicabilă pe cît este și cea a nebuniei, dar tot atît de lipsită de seriozitate ca și aceasta, și care pretinde că El Greco „văzînd că picturile sale erau confundate cu cele ale lui Tițian, a încercat să-și schimbe maniera, cu atîta extravaganta încît pictura sa a ajuns demnă de dispreț și ridicolă, atît datorită desenului dezarticulat cît și a culorii fade”. Acestea sînt, referitoare la *Sfîntul Mauriciu*, cuvintele lui Pa- 202

lomino, primul, probabil, care a dat curs, în scris, acestei povești naive, taxată deja, cu îndreptățire, ca absurdă, de însuși Ceán, căruia, neîndoielnic, nu se putea să-i scape faptul că mutații atât de profunde, atribuite de public unor mobiluri subiective, nu se produc nici odată în câteva ore, și nici datorită inspirației capricioase a unui individ, ci grație unor legi mai importante decât vanitatea sau nemulțumirea artistului.

Cele două elemente bătătoare la ochi pe care le semnalează Palomino: „desenul dezarticulat și culoarea fadă“ au, nu se putea altfel, antecedentele lor necesare. Și așa va crede oricine, scandalizat de lungimea neobișnuită a sfântului Mauriciu și a tovarășilor săi, de picioarele lor răsucite, de lumina intensă și rece cu care sînt luminate figurile, de crudul galben de crom și albastru ultramarin — cele două culori dominante în tablou — și își va aminti de alungirea multora din tipurile anterioare, în special a protagoniștilor, cum se întîmplă cu Hristos din *Izgonirea din templu*, cu cel din *Batjocorirea* și cu cei doi *Sfinți Ioani* din retablul de la Santo Domingo; de nudul îngerilor din *Sfînta Treime*, de lumina ce cade asupra Mariilor din *Batjocorirea* și de albastrul și galbenul din tabloul *Înălțarea Fecioarei*. În *Sfîntul Mauriciu* izbește în mod deosebit nu noutatea, ci conjugarea tuturor acestor factori, precum și intensitatea și accentul pe care-l dobîndesc. Alungite nu sînt o figură sau două, ci toate. Nu sînt două și nici patru picioare cu o nuditate torturată, ci un șir lung, ce ocupă întregul tablou, și în care este mai pronunțată căutata fidelitate naturalistă decât contorsionarea; sînt picioare nedeghizate, ca și fețele, tot atât de improprii eroilor și martirilor clasici ca și realismul bărbilor rare ce le împodobesc chipurile; nici umflate și nici pline, ci osoase și anguloase; cele ce corespund, într-un cuvînt, 203 abstracție făcînd de exagerata accentuare a li-

niilor, useătivului tip național, pe care pictorul îl reproduce.

Lumina și culoarea, reci și crude, nu se reduc, ca mai înainte, la încercări parțiale: inundă întregul tablou și îl împiedică pe privitorul distrat să-și dea seama de armonioasele semimente și de puternicele reflexe, care abundă în veșmintele martirilor, în flamura de un roșu aprins și în îmbrăcămintea îngerilor.

Construcția sigură a tuturor figurilor din al doilea și din ultimul plan, individualitatea expresivă a atîtor capete, soliditatea și amplitudinea atîtor nuduri mici, totul fiind studiat și redat cu același interes și aceeași perfecțiune ca și cum ar fi de dimensiuni mari sau ar trebui să apară în prim plan; aerul ce se respiră în fundalul fin și *sfumato*, întregit armonios de acele steaguri desfășurate, ne amintesc de recile tonalități roze din *Predarea cheilor orașului Breda*, tot așa cum ne duc cu gîndul la această compoziție armele, ce apar după generali, și aranjarea grupurilor și a detaliilor privind sulițele și halebardele; adevărul local al colinelor cenușii care închid orizontul, încununate de căsuțe albe, autentice parcuri din Toledo, un nou cadru pe care pictorul îl introduce aici, pentru prima oară, sînt tot atîtea calități care sporesc valoarea acestei părți a pînzei, atît de puțin observată de marele public, și pe nedrept, și care merită să fie situată la nivelul celor mai bune realizări din pictura lui El Greco. Nimic nu întrece — în execuția desenului și în modeleul și în ținuta mîndră, fără emfază — figura călăului, sau — în senina și naturalista intensitate de viață — capul giorgionesc al tînărului cu armură, din spatele sfîntului Mauriciu.

Este inutil să atragem atenția asupra altor amănunte, a căror frumusețe, deși mare, nu constituie, totuși, interesul fundamental al operei. Acesta rezidă în ceea ce nu a mulțumit pe nimeni și continuă să scandalizeze pe toată lumea; în ciudatele și periculoasele inovații, care 204

aduceau cu sine victoria realismului spaniol, accentuarea conceptualismului nervos și tentativa curajoasă de a sfărâma, în privința luminii și culorii, tiparele clasice. Ele afirmă maniera întru totul personală a lui El Greco. Și dacă mai ales ultima dintre ele a eșuat, fie din pricina insuficienței stăpîniri și asimilări, fie a zelului exagerat al neofitului, aceasta nu diminuează cu nimic marea originalitate a unei încercări urmărite cu seriozitate — „cu prea mare seriozitate pentru a fi pe deplin sinceră sau pe deplin norocoasă“, spune cu îndreptățire dl. Symons — și pe drumuri foarte asemănătoare cu cele pe care le urmează unele din actualele curențe ale artei picturale.

În primul capitol al acestei cărți am amintit de tînărul cu barbă blondă, ce-și înalță capul, privindu-ne drept, peste umărul stîng al sfîntului Mauriciu, precum și de motivele care ar exista pentru a crede că este portretul artistului. Ar fi o dovadă în plus a importanței pe care el o acorda acestei lucrări. Nu-mi dau seama dacă trunchiul de copac, recent tăiat, după cîte se pare, ce se află în prim plan, lîngă picioarele sfîntului, și florile ce-l înconjoară, singurul amănunt ce însufletește pămîntul, or fi închizînd în ele vreun simbol referitor la martiriu; dar se poate susține că vipera ce ține în gură o foaie cu semnătura nu a fost, în mod cert, simbolul șireteniei pictorului: care în acest caz a păcătuit mai mult în îndrăzneală decît în prudență.

Replicile. Ponz, Ceán și Amador de los Ríos în *Toledo pintoresco*, din 1845, menționează, în biserica San Torcuato din Toledo, „prima schiță făcută pentru marele tablou Sfîntul Mauriciu“, iar cînd scrie Parro, în 1857, ea dispăruse deja de acolo. Această presupusă și problematică schiță — căci în acest caz nu trebuie să dăm crezare pomeniților erudiți — s-ar putea să fie una din cele două compoziții pe care

provenind de la Toledo, se afla la Madrid în posesia d-lui Salvatierra (astăzi la Paris, colecția Boulos Ristelhueber), are o execuție atât de neîngrijită și, în plus, este atât de deteriorată din cauza proastelor repictări și verniurilor aplicate, încît îmi vine greu să recunosc în ea mîna indubitabilă a artistului. Sînt departe de a crede că aceasta este schița *Sfîntului Mauriciu*, căci îi lipsește total vigoarea și prospețimea; și cred că trebuie considerată o copie, făcută, probabil, în atelierul pictorului de către propriul său fiu, ca și *Batjocorirea* de la Prado, și urmînd îndeaproape o altă replică pe care El Greco a executat-o spre sfîrșitul vieții și în care nu numai că a schimbat toate personajele, făcînd, de exemplu, din propriul portret un bătrîn chel cu barba albă, iar din capul învecinat, cu gîtul acoperit de armură, un personaj ale cărui trăsături amintesc de acelea ale lui Michelangelo, ci l-a împodobit pe paj cu elegante veșminte de curte, din secolul al XVI-lea, complet albe, și a operat multe alte modificări, aproape toate puțin fericite.

Această a doua replică s-ar putea să fie numărul 166 din Colecția regală din România, unde apare cu numele ciudat de *Cei patruzeci de martiri*² (astăzi la Galeria Națională a României*). Acest tablou nu este, într-adevăr, altceva decît o replică, din ultimii ani, a *Sfîntului Mauriciu* și corespunde întru totul cu descrierea făcută copiei ce a aparținut lui don F. Brieva, iar după aceea lui don M. Salvatierra. Pînza pare a fi foarte deteriorată. No cunosc decît dintr-o fotografie primită din România.

* Tabloul se află astăzi la Muzeul R.S.R. (n. tr.)

NOTE

1 Llaguno, vol. III, p. 349.

2 *Tableaux anciens de la Galerie Charles I, Roi de Roumanie*. Catalogue raisonné avec 76 heliogravures de Mm. Braun, Clement et Cie., de L. Bachelin, 1898.

Capricioasa și fantastica interpretare dată de catalog personajelor, pretinzând că-l recunoaște în ele pe „Filip al II-lea și pe principele don Carlos între Granzii Spaniei“, care se amuză privindu-i pe acei sărmani martiri „cu picioarele goale pe gheață“, ca și arbitrara și gratuita explicație dată intențiilor simbolice ale lui El Greco, ar fi fost mai scuzabile în îndepărtată epocă romantică a lui Ludovic Filip și a baronului Taylor, de la care provine tabloul, decît în cea actuală.

ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ

Semnificația. Fără *Sfântul Mauriciu* ar lipsi în opera lui El Greco veriga indispensabilă pentru a ajunge în mod rațional de la tablourile sale anterioare la *Înmormântarea contelui de Orgaz*, adică la lucrarea cea mai semnificativă, cea mai originală și mai perfectă din câte a realizat artistul. Iar această legătură se găsește, chiar mai bine decât în acel discret al doilea plan, de frumuseți de mare finețe și căroră nu li se acorda importanță, în figurile ciudate și de efect din primul, care scandalizează atât de mult. Același spirit naturalist local, care a inspirat acel extravagant grup de martiri, cauza principală a eșecului total și al disprețului de care a avut parte tabloul, aplicat acum cu o măiestrie superioară, și în condiții mai puțin defavorabile, a avut drept rezultat, spre gloria pictorului, *Înmormântarea contelui de Orgaz*, opera cea mai semnificativă dintre toate și cea mai valoroasă, precum și pagina cea mai substanțială și mai penetrantă din pictura spaniolă. Ea surprinde prin acea uniune de intimitate mistică, exaltat idealism, ambianță locală, accent dinamic și sobrietate a tonalităților reci. Această pictură reflectă spiritul rasei, tristețea și demnitatea locală, reprezintă, ca și *Quijote*, care se zămislea în aceleași locuri, protestul împotriva oricărui fals și vulgar ma-

nierism și înseamnă întoarcerea la ineputizabila poezie a vieții de fiecare zi, dar prin intermediul visului. Preotul bisericii parohiale Santo Tomé i-a comandat-o în 1586.

Ambelor opere le este, deci, comună analiza, de care ne-am folosit pentru a explica apariția *Sfântului Mauriciu*, căci *Înmormîntarea* nu este, în fond, altceva decît găsirea fericită a unei perfecte forme de expresie, căutată mai înainte fără succes, pentru a traduce realismul familiar și intim, ambianța fizică și morală, atît ale rasei cît și ale societății spaniole, împreună cu pronunțatul accent nervos și cu tonalitățile reci, caracteristice artistului.

Îndepărtîndu-se tot mai mult și eliberîndu-se de reminiscentele clasice, venețiene și romane, *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, departe de a fi, cum s-ar putea crede, judecînd după unanimitatea laudelor pe care le stîrnește, un fel de întoarcere înapoi sau un regret pentru rătăcirile *Sfântului Mauriciu*, criticat tot în mod unanim, el reprezintă, dimpotrivă, afirmarea viguroasă a aceluși sistem propriu și folosirea judicioasă a elementelor care îl compun. O tentativă, de data aceasta, pe deplin reușită; pe de o parte ca urmare a chiar acestei rigori, prin care El Greco a izbutit să rămînă credincios noilor sale tendințe și să le ducă, fără șovăială, pînă la ultima lor limită, iar pe de alta, grație subiectului favorabil, care acum i-a fost norocos și a contribuit nu în mică măsură la succesul înregistrat.

Cînd spun toate acestea, mă refer, firește, la partea inferioară a pînzei; desigur, nu pentru că împărtășesc nejustificatul dispreț general, cu care se obișnuiește să fie privită partea superioară, plină și ea de infinite frumuseți și foarte potrivită pentru a arăta că eșecul suferit nu a avut nici un efect în sufletul și aspirațiile lui El Greco, precum și faptul că pictorul nu prea era dispus, în ciuda publicului și a monarhului, să se îndepărteze de la noul său drum, ci

209 pentru că această parte înseamnă efectiv între-

gul tablou, în ceea ce are el mai profund original, mai semnificativ și mai frumos. „Gloria“ nu reprezintă în *Înmormîntarea* decît inevitabila tranzacție inconștientă cu propriu-i timp a oricărei opere umane; prin ea se face în primul rînd legătura între compoziție și formulele artistice din acea vreme, de care, în schimb, se îndepărtează atît de total scena înmormîntării, încît, privind-o pentru prima oară, spiritul, neputînd găsi în amintirea sa reperele adecvate la care să o poată raporta, se lasă dominat, înainte de toate, de o puternică senzație de surpriză.

Este vorba de niște funeralii; subiectul este simplu și transparent. Dar însăși această claritate, care nu te obligă la vreun efort anume pentru a-ți da seama de acțiune, face să fie și mai intens efectul de straniețate care, un timp, nu-ți îngăduie să formulezi vreo judecată, indiferent dacă este favorabilă sau nu. *Înmormîntarea contelui de Orgaz* nu atrage și nu respinge, nu uimește și nu te lasă indiferent, dar captează atenția și surprinde sufletul de îndată ce privitorul constată că nu-și amintește să fi văzut vreodată ceva care să i se poată asemui. Limitîndu-ne numai la acest aspect, și fără să ne referim la meritul operei, și poate tot n-ar fi ușor să găsim în istoria picturii un alt exemplu atît de caracteristic, chiar recurgînd la acea serie de artiști din aceeași familie independentă și revoluționară din care face parte și El Greco. Este lesne de înțeles că un atare fenomen își are cauza în izolarea în care, încă în plin secol al XVI-lea, apare *Înmormîntarea*, cu timbrul său de intimitate naturalistă, cu noul și necunoscutul său spaniolism, cu accentul său exaltat și rece și cu monotona sobrietate a tonalităților cenușii. Dacă este greu să găsești vreunul din aceste caractere, izolat, în opere anterioare sau contemporane cu *Înmormîntarea*, este imposibil să le întâlnești pe toate la un loc și în unitate, așa cum apar aici, valoarea lor fiind reliefată de un subiect emo-

ționant, de o compoziție pe cât de simplă și armonioasă pe atât de justificată și de o tehnică sigură, de o măiestrie inegalabilă. De aici surpriza.

Naturalism familiar a existat în Olanda, dar mult mai târziu. Autentic spaniol a fost cel al lui Velázquez; dar de la data zămislirii *Înmormîntării* și pînă la nașterea lui don Diego trebuiau să mai treacă ani. Și unuia și altuia din aceste două realisme le lipsește mai ales viguroasa notă spirituală, care îl caracterizează pe cel al lui El Greco. Cei doi contemporani ai săi, autenticii Luis Morales și Alonso Sánchez Coello, au pus ambianță spaniolă în figurile și portretele lor, dar fără a izbîndi să le însuflească înalta valoare a unor depline și energice expresii ale tipului național pe care Theotocópuli reușește să le însuflească personajelor sale. Iar cît despre compozițiile celor doi pictori, impregnate de manierism, ele nu au local decît ineluctabila marcă pe care orice operă o are, aceea a țării în care este creată. Impresionismul, intensă expresie, răceala și monotonia gamei, contrastele reale, dar neobișnuite, fie de alb și negru, fie între petele izolate de exuberantă strălucire și fondul monocrom, sînt anticipări care, trecînd prin Goya, la care apar tot sporadic, trebuiau să ajungă în zilele noastre, la Manet și Whistler, de exemplu, printre alții, pentru a le reîntîlni cu mai mult sau mai puțin succes realizate, după împrejurări, și cu foarte diferite procese și caractere la fiecare artist. Nu trebuie uitat că *Înmormîntarea* a fost pictată cînd Tintoretto și Paolo Veronese mai culegeau lauri.

Subiectul. *Extravagantes* de Villegas, în ediția din 1588 de la Toledo, și *Însemnările* lui Pisa, făcute în 1612, care mai circulă încă în manuscris și cărora autorul nu le-a putut da forma finală, sînt dovezile contemporane cu El Greco și cele mai autentice din cîte am întîlnit

211 în legătură cu primele știri despre faimoasa

pictură. Stirling (vol. I, p. 282) afirmă, cu îndreptăţire, că nici Pisa în a sa *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* (1617) şi nici contele de Mora, în a sa *Historia* a aceluiaşi oraş (vol. I, p. 168, 1654—1663) nu menţionează tabloul şi nici subiectul pe care îl reprezintă; dar cu siguranţă că el n-a cunoscut manuscrisul părţii a doua a lucrării lui Pisa; şi este ciudat pentru că Ponz, în al său atât de citit şi cunoscut *Viaje*, îl menţionează atunci când vorbeşte de *Înmormântarea*.

Subiectul oferit pictorului, pentru a încheia cu el ciclul marilor sale compoziţii, este total diferit de cel al *Sfântului Mauriciu*. În locul unei răsunătoare şi uluitoare fapte eroice ţinând de martirologia clasică, difuzată cu tărie în toate epocile de trîmbiţele encomiastice ale opiniei publice, acum este vorba de un miracol tăcut, necunoscut de oameni; de o legendă mistică, atât de simplă, de modestă, de familiară, de intimă şi, în acelaşi timp, atât de autentică spaniolă, mai mult, atât de locală, de toledană, încît, de n-ar fi fost glorificarea durabilă pe care penelul lui Theotocópuli i-a dat-o, ar zace neştiută încă şi fără nici un interes pentru aproape toată lumea, în „vechile dosare ce există în biserica parohială Santo Tomé din Toledo“, după cum spune Villegas; în *Historia de Toledo* a lui Pedro de Alcocer¹ şi în uitatele *Crónicas de la Orden de San Augustín*², de unde o preiau întocmai Villegas şi Pisa.

Iat-o, în esenţă: „Don Gonzalo Ruyz de Toledo, coborîtor din vestita familie a lui don Esteban Illan, care era urmaş al lui Petru Paleolog, al treilea fiu al Împăratului Constantinopolului (din care se trag Ducii de Alba şi Conţii de Oropesa şi de Orgaz) . . .“ s-a născut la Toledo, a fost senior al oraşelului Orgaz (în acel timp nu avea titlul de conte), notar principal, sau cancelar al Castiliei, şi un om atât de evlavios încît, printre alte ctitorii religioase, a reconstruit şi mărit biserica Apostolul Santo Tomé, din Toledo, pe la anul 1300, făcîndu-i 212

multe danii din aur și argint. În 1312, câțiva membri ai Ordinului Sfântul Augustin, care, mai înainte, prin mijlocirea regelui don Alfonso el Sabio, se stabiliseră în biserica San Esteban, în afara orașului, pe malurile râului Tajo, au putut acum să părăsească acest loc, care s-a dovedit a fi nesănătos, și grație influenței benefice a lui don Gonzalo, le-au fost date ca mănăstire, de către regina doña María de Molina, soția lui Sancho el Bravo, câteva case și Alcazarul regal, pe care îl avea la Toledo. Și a fost dorința seniorului de Orgaz ca noua biserică să poarte numele de San Esteban, ca și cea pe care o părăsiseră, fapt pentru care veșnic slăvitul prim martir și sfântul Augustin l-au onorat la înmormântare, care a avut loc în 1323, în acest fel:

„Se îngrijese robul Domnului de lăcașurile sfinte și pentru asta a avut parte de o moarte sfântă. Trupul său a fost dus la mormântul din biserica Santo Tomé, făcută de el, și fiind așezat în mijlocul ei, înconjurat de toți nobilii din oraș, și, după ce preoții terminaseră slujba de înmormântare, vroidnd să ducă trupul spre groapă, au văzut aieva cum coboară de sus veșnic slăviții sfinți Ștefan Primul Martir și Sfântul Augustin, cu chipurile și veșmintele pe care le-au recunoscut cu toții, și ajungînd acolo unde zăcea trupul său, l-au luat și dus spre groapă, în care l-au pus, în prezența tuturor, spunînd: *O astfel de răsplată primește cel ce pe Dumnezeu și pe sfinții săi îi slujește; și îndată au dispărut, biserica rămînînd plină de aroma și mireasma cerească...*“

Don Gonzalo a dispus să-l îngroape, din bună-cuviință, lângă intrare, în partea dreaptă a porții de vest, unde s-a înălțat o capelă, reconstruită și mărită apoi de preotul bisericii Santo Tomé, Andrés Núñez de Madrid, care, cîștigînd procesul pe care l-a intentat în 1564 orașelului Orgaz, deoarece neglija să ducă la îndeplinire testamentul Seniorului său în be-

acel loc, pentru ca nimeni să n-o mai uite de atunci încolo, inscripția latină, ce se mai păstrează, cioplită în piatră de meșterul Alvaro Gómez și în care sînt relatate pe scurt și cu eleganță faptele³. Tot același paroh a avut grijă mai tîrziu ca miracolul să fie pictat și pus pe unul din pereții capelei, ca să fie văzut de toți; iar cînd a cerut aprobarea, pentru a avea mai multă autoritate și temei, Cardinalului Arhiepiscop don Gaspar de Quiroga, acesta i-a dat-o la 23 octombrie 1584, „pe care eu am văzut-o în original“, spune Villegas. „Pictura a fost făcută și este una din cele mai alese din cîte există în Spania și a costat, fără sculptura în lemn și alte decorațiuni, 1 200 de ducăți. Vin s-o vadă cu mare uimire străinii, iar cei din oraș nu se plictisesc niciodată, și mereu găsesc lucruri noi pe care să le contemple, pentru că acolo sînt înfățișați foarte viu mulți bărbați de vază din vremea noastră. Meșter și pictor a fost Domingo de Theoto capuli (*sic*), grec de origine⁴.

Să ne oprim aici cu extrasul și cu citatele din Pisa, mai adecvate scopului nostru. Transcrierea lor a fost determinată de faptul că atare amănunte sînt puțin cunoscute, și cred că pentru prima oară, vorbindu-se de El Greco, au fost publicate textual în prima ediție a acestei cărți. Poate că nu este de prisos, fiind vorba de o atît de faimoasă pictură, despre al cărui subiect, prin însuși caracterul său pur local, nu se obișnuia să se vorbească. Ghizii orașului Toledo, majoritatea călătorilor și unii dintre admiratorii entuziaști ai pictorului și buni cunoscători ai calităților sale tehnice, de multe ori nu știu cu exactitate ce se petrece în tablou. Din această necunoaștere, la trei sute de ani după pictarea *Înmormîntării*, se poate deduce cît de necunoscută trebuie să fi fost pentru marea masă o astfel de legendă atunci cînd El Greco și-a asumat sarcina de a o reprezenta⁵.

Valoarea istorică și poetică. Nu i se putea oferi pictorului un subiect mai potrivit pentru a se abandona tratării lui libere, fără să-i pese de formulele anterioare consacrate, în ceea ce privește maniera de a-l reprezenta; și fără alte imbolduri decât cele firești și legitime, venite atât de la subiectul însuși cât și de la mediul în care era creat tabloul. Puține, dealtfel, atât de adecvate stării speciale care îl caracteriza în acea perioadă pe El Greco. Temperamentului său ideal i se potrivea o legendă poetică, intensității sale profunde și reținute, un miracol, mai degrabă mistic decât eroic, dintre acelea liniștite și umile, înrudit cu cele din grupul din care face parte și duiosul ciclu franciscan; naturalismului său spaniol, o scenă pur națională, petrecută la Toledo; melancolicului și umanului său dramatism, o înmormântare; independenței sale artistice, un fapt obscur, aproape necunoscut de oameni; tendinței sale simplificatoare în compoziție, sobrietății paletelor sale reci și, ca frână benefică a alarmantelor sale experimentări de noi lumini și culori, interiorul întunecat al unei biserici. N-a trebuit decât să se încredințeze, pe deplin, impulsului său spontan, să aplice riguros ceea ce am putea numi canoanele sale picturale, pentru a da la iveală, odată cu o mostră de tehnică magistrală, o operă fericită, amplă și clar expresivă, dintre acelea puține în care un artist, fără s-o pretindă, și fără s-o bănuie măcar, izbuteste să rezume tipul caracteristic al unui popor și ambianța lui spirituală, dintr-o anumită etapă a vieții sale.

Inmormântarea contelui de Orgaz este, într-adevăr, una din paginile cele mai veridice din istoria Spaniei, și cred că este foarte greu să-ți poți imagina în alt fel decât așa cum apar în ea, și nici redată cu un mai autentic realism, sufletul și trupul societății spaniole, din ultimii ani ai domniei lui Filip al II-lea. Un miracol pur spaniol; o slujbă lugubră de înmormântare și un cor auster de cavaleri îndoliați și nevrotici, situat între clerici, de o

parte, și călugări, de alta; toți, portrete fidele și nu simple personaje, figuri smulse din realitate și mai vii decât atunci când respirau, sînt instrumente oțelite, care gravează adînc în spirit imaginea tristă a acelor ultime, mizerabile zile spaniole ale secolului al XVI-lea, în care monarhul, reprezentantul cel mai autentic al poporului său, odată cu eliberarea Olandei, cu zdrobirea Invincibilei Armada și cu moartea lui Alessandro Farnese, se descompunea lent în strîmta și întunecoasa sa locuință de la Escorial, sub propriul mausoleu, trupul fiindu-i acoperit de ulcere și sechele, iar creierul obsedat maniacal de puritatea intangibilă a dogmei și de misterele înspăimîntătoare de dincolo de mormînt.

Putîne tablouri, dacă, într-adevăr, există, din școala spaniolă sau din altele, sînt mai incitante, mai neliniștitoare decât *Înmormîntarea*, al cărui cadru, cu atîtea sobre elemente condensate, fără a fi istorie și fără a pretinde să ne învețe ceva istoric, nu numai că sugerează o idee, ci provoacă și o stare sufletească, în consonanță cu ceea ce trebuie să fi fost atunci rasa și esența vieții spaniole. Nu are nici o importanță dacă privitorul aplaudă și regretă acea epocă sau o reneagă și o detestă; valoarea reprezentării este mai amplă și mai adîncă, și tuturor, deopotrivă, le trezește, ca și cum ar fi vorba de realitate — independent de nostalgia benignă, ca și de critica acerbă — senzația că așa au fost, bune sau rele, poporul și spiritul spaniol din acel timp. Prieteni sau adversari, nimeni nu-și închipuie Spania, la finele secolului al XVI-lea, decât îmbrăcată în doliu și cîntînd gloriile trecute, benefice sau pernicioase, un trist *de profundis*. Cucernicul senior de Orgaz, cu armura lui strălucitoare și dus spre groapă de către sfinți, în splendide brocarturi de aur, frumosul produs al meșteșugurilor naționale încă înfloritoare pe atunci și care vor înceta îndată, între preoți, călugări și cavaleri, tot atît de sumbri ca și negrele lor 216

veșminte uniforme, pare să întruchipeze acea epocă de aur spaniolă, cu cavalerii ei rătăcitori, care, însoțită tot de aceleași elemente, începea, cam prin acei ani, să se îndrepte, cu pas grăbit, spre mormînt. S-ar putea ca aerul pe care îl respirăm din tablou să fi fost, în realitate, cu totul altul; scena imaginată și personajele ar putea să nu corespundă întocmai celor originare; și, totuși, vor continua să fie mai veridice decît acelea, întrucît sînt „cele care trăiesc în fantezia noastră“, condiție esențială pe care, după Goethe, o presupune portretul; ceva, în fond, din ceea ce Aristotel, într-o accepție mai largă, vroia să semnifice, spunînd că poezia este mai adevărată decît istoria.

„Înmormîntarea“ și „Quijote“. *Înmormîntarea* este, pe scurt, un document pictural tot atît de expresiv și de concludent, în genul său, pentru reconstituirea trecutului poporului nostru, precum sînt, în felul lor, cele mai semnificative exemple, ce pot fi alese din *romancero*, din teatru și roman. Nu am pretenția, ferească sfîntul, să compar *pari passu* tabloul toledan cu povestea nepereche a iscusitului hidalgo din Mancha, și asta din două motive. Primul, deoarece, ca să găsești în pictură un echivalent demn pentru universalitatea estetică și importanța umană a lui *Quijote* ar trebui să urci pînă la plafonul Sixtinei. Al doilea, deoarece *Înmormîntarea* aparține realismului mistic spaniol și nu celui umoristic. Dar, odată făcută această afirmație, aș îndrăzni să semnalez acum două note comune ambelor lucrări. Mai întîi, dacă opera lui Cervantes este cea mai izbutită expresie literară, pentru cunoașterea în profunzime, dincolo de universală sa semnificație umană, a geniului specific al rasei noastre, *Înmormîntarea* este, la rîndu-i, lucrarea care răspunde în modul cel mai adecvat aceluiași scop, în cadrul picturii. Apoi, dacă *Quijote* a apărut ca să pună capăt, pe de o parte, cărților cavалerești, artificioase și generatoare de

217

confuzie și dezordine, iar pe de alta, ca să înobileze și să idealizeze, în cadrul genului epic, triviala formă romanescă, sublimînd, pentru prima oară și pentru totdeauna, simpla narațiune umoristică de moravuri într-o sferă înaltă, neatinsă nicicînd, nici de departe, de sforăitoarele poeme epico-eroice din timpul său, tot astfel intimul, familiarul și spiritualul realism din *Înmormîntarea* a fost nu numai primul și cel mai clar protest împotriva falselor și pompoaselor compoziții manieriste, postmichelangiolesti — adevărate cărți cavalierești ale picturii — ci și modelul cristalin al acelui pur naturalism peren, pătruns adînc de idealitate, pe care orice inspirație sănătoasă l-a urmărit întotdeauna; din care, partea pe care Velázquez a atins-o, poate că i-a venit în principal din tezaurul lui El Greco, și care, disprețuind constant tot felul de artificii — fie grandilocvență istorică, fie tendențioase banalități, fie grosolanii insipide, artificii baroce, artificii neoclasice, artificii romantice, artificii neo și ultramoderniste, căci acele *machines*, pe care Diderot le condamnă cu severitate, par să fie eterne — mai este căutat încă, pe dibuite, de arta contemporană printre idealurile la care ține cel mai mult.

Cam în aceeași ani erau concepute, în aceeași întinsă și însoțită cîmpie castiliană, erau zămislite, unul în apropierea celuilalt, romanul și tabloul, cele două surse de viață, mai intensă, cele două sinteze, mai armonioase și mai originale, de realism și idealism din cîte au fost create de arta spaniolă.

Rasa. Fără a fi nevoie să invocăm, recurgînd la Lessing, valoarea diferită pe care o au pictura și poezia, pentru a ne justifica, este adevărat că *Înmormîntarea* nu are un conținut de o importanță atît de universală cum o au marile producții literare comparabile cu ea; dar nu este mai puțin adevărat că limita sa de expresie transcende simpla contemporaneitate 218

și cuprinde esențialul trăsăturilor — apte să fie traduse în culoare și desen — celor mai genuine și mai durabile ale tipului spaniol din toate epocile. Acesta este dat, mai ales în Castilia și Andaluzia, de oameni măslinii, uscățivi și colțuroși, cu trupul și spiritul aspru și viguros, asemeni câmpiilor aride și munților de granit în care trăiesc; mai mult intelectuali și imaginativi, mai mult isteți și ingenioși decât cu acces la rațiune și la sentiment; cu maniere nobile și grave, cu înfățișare contemplativă și indiferentă; exagerați, emfatici și întortocheați în gândire și rostire; impulsivi și violenți în faptă, ca și curgerea năvalnică a râurilor lor; concentrați când se află în repaus; acri și incoerenți în expresie și mișcare, și, ca o trăsătură dominantă, cu un fond de veselă tristețe, înecată în mod intenționat și trecător într-o clocotitoare, adesea neînfrînată, bucurie, generatoare mai degrabă de reprezentări fantasmagorice decât de adevărată voioșie și sinceră uitare de sine.

Puținul pe care, din toate acestea, este posibil să-l întrevezi într-un tablou, poate fi perceput în *Înmormîntarea*. Chipuri palide, cu ten de culoare închisă, cu o foarte ușoară și rece transparență roză; trupuri descărnate, gesturi reținute, expresii sobre, înfățișare demnă, ochi negri, pătrunzători, în care își face apariția un spirit agresiv, înclinat să se dezlănțuie cu violență; și obligatoria atmosferă de senină tristețe de care este pătrunsă scena.

Tristețea. Tristă este, în general, toată pictura spaniolă, ca și caracterul rasei. Puține scînteii vor străluci în ea din sănătoasa, exuberanta veselie a Renașterii italiene, din satisfacția salutară de a trăi care debordează în școala flamandă și olandeză, din acea încîntătoare notă *joyeuse*, ce străbate toată arta din Franța, începînd cu surîzătoarele sculpturi din bisericile sale medievale. Tristă a fost și continuă să fie.

219 Muzeul Modern din Madrid este și mai întu-

necat decît vechile săli naționale de la Prado. Despre Expoziția spaniolă, de la Universală din 1889, s-a spus, cu deplin temei, că nu conținea decît o serie de crime, și că, printre cele străine, părea un cimitir. A fost premiat acolo tabloul cel mai francez, mai vesel și mai modernist, numai pentru că era așa; și reprezenta un *Spital cu muribunzi*. Cu zece ani mai înainte, la Universală din 1878, obținuse, de asemeni, medalia de onoare *Doña Juana Nebuna privind sicriul lui Filip cel Frumos*. Iar la cea din 1900, deci acum douăzeci de ani, cei mai distrugători și mai turbulenți pentru arta contemporană, a obținut-o o frumoasă pînză, pictată în aer liber, pe malurile plăcutei Mediterane, scaldată de soare, vibrantă, cu toată ostentația *plein air*-ului, cu toate efectele moderne de lumini și culori și, totuși, tristă. Interpretarea și subiectul: un călugăr necioplit, în picioare, în rasa lui neagră, puternic conturat, văzut din spate, pe albastrul intens al mării și al cerului, și ajutînd, de pe plajă, să se scalde un grup de copii goi, scrofuloși; mizera și respingătoarea drojdie umană racordează opera ultimului și celui mai de seamă reprezentant al picturii spaniole din zilele noastre la purul specific național. Și pentru ca să nu lipsească nimic, tabloul se intitula *Tristă moștenire!* ...⁶ Mi se pare că prisosesc temeurile pentru a considera *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, prin conținutul și forma sa, drept prototipul acestui curent, întotdeauna melancolic, cel mai adesea funebru, care străbate întreaga artă spaniolă, fără să se fi epuizat încă.

Misticismul. În schimb, ceea ce-i lipsește *Înmormîntării* și oricărei alte compoziții spaniole a lui El Greco, este clasicul umor al rasei și al literaturii spaniole, evident și la marii lui pictori: căci umor a avut, fin și cu adresă, Velázquez, în portrete, bufoni, poeți, bețivi și subiecte mitologice; candid și ingenuu, Murillo, în cerșetori, pungași și calici; lugubru, Valdés 220

Leal, în *Triumful morții și Sfârșitul plăcerilor din această lume*; brutal și sîngeros, Goya, oriunde a pus mîna. El Greco, în patria noastră, ca și Ribera și Zurbarán, n-a atins această coardă. Toți trei și-au conceput întotdeauna și numai cu seriozitate reprezentările; iar umorului i-a luat locul, în cazul maestrului cretan, adîncă intensitate contemplativă, care reușește să confere anumitor figuri un aer extatic. Și astfel, îndepărtîndu-se de romanul picaresc cu intenție, *Înmormîntarea contelui de Orgaz* cade în psihologia ardentă și conceptuală, dar mai cu seamă austeră, a purei mistici spaniole din secolul al XVI-lea, în sînul căreia se făurea.

Idealistul și, mai mult decît evanghelicul, apocalipticul umanism cu care trebuie să se fi hrănit El Greco în Italia⁷, idealism ce transpare și în primele sale lucrări, precum și în puținele știri provenite de la contemporanii săi, s-a lăsat pătruns, după sosirea în Castilia, de celălalt umanism național, mai horatian, mai liniștit și mai firesc, al lui Fray Luis de León, și de tipicul misticism spaniol: cel al clericului Juan de Ávila, al Sfintei Teresa și al lui San Juan de la Cruz, arzător, subtil și intelectualist, pe de o parte, iar pe de alta, contemplativ, reținut; cu realista intimitate din lucrările lor, cea a unui tablou de gen, și constanta preocupare a răsplatei și pedepsei de dincolo. Și această notă nouă, născută prin asimilarea de către El Greco a unei mistici naturaliste și ascetice totodată, adăugată caracterelor anterioare, completează fondul esențial al *Înmormîntării* și îi mărește valoarea, ca imagine izbutită, ca produs, nu știu dacă mai spontan sau mai reflexiv, al spiritului vremii și al rasei.

Și, desigur, subiectul nu este mistic numai pentru că este religios, căci misticismul în sine înseamnă cu totul altceva decît sfînta scriptură, și nici Rubens, în *Fecioarele* sale, nici Goya, în *Hristoșii săi*, nu au fost mistici, ci mistică este interpretarea lor, în sensul real și

221 direct al misticii, întrucît totul este tratat în

tablou, în ciuda realismului transparent, în mod misterios, extatic și cucernic. Și nu este numai mistic, ci mistic spaniol; pentru că de la funebrul subiect pur local, fără vreo importanță pentru cineva, și nici pentru un alt loc, decît pentru Toledo, pînă la obscurul fundal pierdut, pe care nu reușesc să-l lumineze lumînările, totul este reținut, familiar, serios, trist; totul privește spre înăuntru, totul este esențialmente contemplativ, iar cadavrul, sfinții, călugării, preoții și cavalerii, toți par închiși în *cetatea lor interioară*, și se delectează.

Compoziția. Dacă tema, cum am spus, l-a favorizat pe pictor spre a ieși pe deplin victorios, nerenunțînd la noile și radicalele lui aspirații, nu trebuie să-i precupețim acestuia meritul care îi revine pentru originala compoziție a tabloului. În ea a urmat întocmai simpla narare din cronică; și uitînd de orice artificiu și de orice influență italiană, a izbutit să reprezinte scena ca și cum s-ar petrece în biserica Santo Tomé din Toledo, și chiar în acea clipă. Și astfel, unind într-o proporție judicioasă idealistul său geniu nativ de neșters, evidentul său naturalism spaniol familiar, cu accentul lor vibrant și cu gama lor caracteristică, ce rezumau rasa, epoca, ambianța și concepțiile naționale, cu o viață atît de intensă, cu o sobrietate atît de pronunțată a liniilor, cu o tehnică atît de solidă și sigură, a făcut din *Înmormîntarea* deopotrivă o operă de valoare universală, ca întrupare fidelă, vie, poetică, a unui fragment din realitate, a unui episod uman, și un exemplu original și nou, fără antecedente manifeste în istoria artei. Nu încapе îndoială că le are pe toate acestea, după cum am văzut, și mai ales în același proces al activității lui El Greco; dar îmbinarea elementelor novatoare de conținut și formă este atît de adecvată și fericită în acest caz, atît de limpede și penetrantă forța lor expresivă, încît numai așa se explică de ce intelektualitatea, cînd favorabilă, cînd potrivnică, 222

în judecățile ei cu privire la artist, declară, mai mult sau mai puțin explicit, dar cu o rară unanimitate, și ca o notă comună, privind tabloul, că, bun sau rău, ceea ce oferă *Înmormîntarea* este un produs ciudat, în afara tiparelor obișnuite și distincte ale picturii din acea epocă.

Treizeci de figuri umplu în întregime cadrul tabloului; într-un grup atît de strîns, cele din fund, și cu o atare artă dispuse cele din primul plan încît lasă să se vadă cel mai neînsemnat amănunt, pentru a caracteriza locul în care se întîmplă miracolul. Sînt, de fapt, treizeci de portrete, pe un fundal pierdut; o îmbinare nouă atunci, probabil, greu de întîlnit, atît în compozițiile aceluși timp cît și în cele ale oricărui altuia. Sistemul de concentrare a interesului în ceea ce este pur uman a atins aici punctul maxim, căci pînă și petecul de pămînt, pe care în *Batjocorirea* îl calcă picioarele lui Isus, a dispărut în *Înmormîntarea*.

Tabloul, deși respectă întocmai *Cronica*, a fost *gîndit și compus*. Un chinuitor efort mental, încurajat și de oportunul glas suav al muzei inspiratoare, trebuie să-l fi ținut într-o agitație continuă pe pictor, înainte de a izbuti o atît de strălucită simplificare, o atît de perfectă simplitate și un echilibru atît de armonios. Dacă la personaje totul este naturalism și actualitate, în compoziție nu există nici o urmă din formulele clasice, care se foloseau pînă atunci, și nici vreun element de prisos. Cercetătorul care vrea să perceapă, la adevărata dimensiune, contrastul viu pe care *Înmormîntarea* îl formează cu pictura din timpul său și atît de semnificativele elemente de noutate pe care le aduce cu sine, nu are decît să-l compare, atunci cînd face analiza, cu oricare din marile compoziții din acea vreme, alegînd în principal una analogă, cel puțin ca valoare și ca subiect, cu pînza toledană și care, asemeni *Minunii Sfîntului Marcu* de Tintoretto, de exemplu, ar fi putut, probabil, chiar să influențeze educația lui El Greco.

Cavaleri, călugări și preoți, toți în picioare; toți avînd aceeași statură alungită, toți la același nivel, pe pardoseala ce nu se vede a bisericii; toți grupați într-o curbă deschisă uniformă; aproape toți îmbrăcați în negru și formînd cu toții, de la un capăt la altul al pînzei, o singură friză, compactă și neîntreruptă, de douăzeci și șase de capete, pe aceeași invariabilă linie orizontală, aproape toate în același plan și toate în aceeași intensă și liniștită contemplare a miracolului ce se săvîrșește înaintea lor — sfîntul Augustin și sfîntul Ștefan aplecați, în centrul grupului, și în momentul în care își îndreaptă trupul spre a porni din loc, ținînd în brațe trupul seniorului de Orgaz —, așa arată, în trăsăturile ei esențiale, compoziția din partea inferioară a *Înmormîntării*. Are ea, oare, ceva comun cu acele mereu agitate, de cele mai multe ori violente și poate teatrale, compoziții italiene ulterioare lui Perugino și Bellini? De cele preraphaelite o leagă, firește, ceva, cel puțin claritatea de expunere, calmul grav, ponderarea simetrică a maselor, simplitatea realistă și chiar monotonia căutată; caractere mai simple în acelea devin acum un produs mai reflexiv și care merge mereu într-o tovărășie de nedespărțit cu totala abandonare a artistului spre natural, pentru ca acesta să-l pătrundă întru totul.

Uimirea agitată și diferită a celor ce asistă la martiriul sclavului din tabloul lui Tintoretto este înlocuit aici de o contemplare senină și uniformă. Pluralitatea mișcărilor și a planurilor și ruperea liniilor se transformă într-o singură atitudine liniștită, în numai două planuri și numai două contururi: drept, cel din fundal, desenat de friza continuă a capetelor, și ușor mișcat cel care, fără a-l depăși, se desprinde singur în fața lui, prin trei ample curbe fără cavități interioare, asemeni monotonelor plaje africane ale Peninsulei. În unul, dorință de exuberanță; în celălalt, o sobrietate croma-

tică studiată. Aer, lumină, eer, splendide depărțări, dispersie în primul tablou; reculegere concentrată în această înmormîntare, caracterizată doar de giulgiul alb, fără sicriu și fără groapă, fără alte mijloace decît acțiunea însăși și ambianța întunecoasă. La Tintoretto, sfîntul Marcu, ca și sfîntul Petru și sfîntul Pavel în fresca lui Rafael, este suspendat în aer, invizibil pentru spectatorii scenei, cu veșmintele sale lungi și fluturînde, cu alegoricele sale attribute și cu nimbul său radiant, în timp ce sfîntul Augustin și sfîntul Ștefan, cu veșminte de episcop și de diacon — nu ca cele ce se păstrează în biserica Santo Tomé, după cum pretinde tradiția populară, dar, într-adevăr, foarte asemănătoare cu cele uimitoare, contemporane cu tabloul, pe care călătorul le mai poate admira în acea sacristie —, fără nimburi, aureole și nici alte amănunte, care să le trădeze proveniența cerească, sînt aici, pe pămînt, ca și Fecioara, care atît de aproape și atît de simplu vorbește cu sfîntul Bernard în minunatul Filippino de la Badia; cu o înfățișare pur umană și familiar contopiți cu întreg cortegiul; supuși, într-un cuvînt, în întregime simplității naturaliste a obscurei legende toledane.

Desigur că nu este vorba aici nici de a salva Roma și nici de a scăpa pe un erou de martiriu, nici de a aduce vreo dovadă de răsunset, în fața împăratului, cu privire la puterea lui Hristos asupra autorităților pămîntești, ci de a răsplăti, în tăcere și cu dragoste — nu cu imperii, bogății, înțelepciune și nici cu fericire, ci cu o operă de caritate atît de duioasă, modestă și dezinteresată, cum este cea de a coborî din cer doi sfinți ca să îngroape un mort cu propriile lor mîini —, virtuțile umile, deloc eroice, desigur, ale unui evlavios cavaler spaniol, care, în total, a ridicat o biserică și o mănăstire pentru a oferi un adăpost tihnit călugărilor, a restaurat o altă biserică în care trebuia să fie înmormîntat, și a lăsat prin testament parohului aceleiași biserici și săracilor,

după cum glăsuiește inscripția făcută de Alvaro Gómez, doi berbeci, șaisprezece găini, două burdufuri de vin, două încărcături de lemne și opt sute de maravedís... anual. Nu era atât de imens, după cum se vede, meritul Contelui cum gîndea pribeagul italian că trebuie să fi fost „pentru a deranja două mari figuri ale Bisericii ca să vină să facă pe gro-parii“. Și, în sfîrșit, cam în același loc, jos, în colțul din stînga, ambele compoziții conțin un amănunt, care în ciuda analogiei lor, ne ajută să reușim să le distingem. Personajul, redat din profil, din *Minunea* lui Tintoretto, în afara compoziției, care privește liniștit scena, este de o extraordinară actualitate, ceva care distonează cu restul și care este frecvent întîlnit la marii maeștri venețieni din secolul al XVI-lea; dar pajul în genunchi din *Înmormîntarea* este ceva mai mult, pentru că este o paradă conștientă de afectare arhaică, aruncată, fără să distoneze, în ciuda acelei risipe de sobrietate naturalistă, un fel de anticipare modernă, în ce are ea indiferență îndrăzneată, arhaism clar și intenționat reflexiv, și pentru a cărui ingenuă claritate este acceptat de bună-voie un personaj atât de convențional și nelocul lui în acel moment, și căruia nu-i lipsește — pentru că privește în față publicul, iar cu degetul îi arată scena — decît talismanul cu *aspice*, pentru a aminti în totul interesantele figuri ce îndeplinesc același rol convențional în goticele monumente sepulcrale din secolele XIII—XV, epocă, totuși, a celui mai sincer realism al lumii creștine.

Contrastele. Să observăm claritatea, echilibrul și conexiunea internă a compoziției. Cei doi factori ai săi: *înmormîntarea* și *întovărășirea* sînt percepute din primul moment și fără trudă, ca un tot indisolubil și distinct totodată, curbele line ale sfinților aplecați și ale cadavrului pe care-l țin orizontal contrastînd cu repetatul paralelism vertical al cortegiului, tot așa cum 226

splendidele ornamente de aur și mătase și armura de oțel contrastează cu albul, griul și negrul stiharelor, raselor călugărești și cu acele veșminte specifice secolului al XVI-lea.

Există frecvente contraste, în afară de acesta, care introduc, întotdeauna cu o suavă delicatețe, varietate în tablou, ponderare și echilibru al maselor. În grupul principal, de pildă, se simte o ușoară mișcare de mers spre stînga, în concordanță deplină cu realitatea dată, și care, dislocînd cele trei figuri din centru, rupe simetria și mută centrul de atenție și de principal interes pe personajul de cea mai mare importanță: sfîntul Augustin, privind capul seniorului de Orgaz, pe care îl ține de umeri, în timp ce sfîntul Ștefan, mai umil, îl ține de picioare și, mergînd de-a-ndăratelea, se retrage modest spre un loc secundar; tot așa cum ne captivează armonioasa opoziție între figura încovoiată și chipul uscățiv al bătrînului Părinte al Bisericii și înfloritoarea adolescență și virginala prospețime a tînărului, cel dintîi martir, debordînd de viață.

Cortegiul oferă, la rîndul lui, trei părți. În fundal, cavalerii, cu gulerele lor plisate și crucele roșii ale ordinului Santiago. Ar putea să fie acei cetățeni cucernici, a căror reculegere și pasiune pentru liturghii și predici făceau din Toledo o neîntreruptă Săptămîină a Patimilor, după cum susține Pedro de Alcocer (p. 124), sau, la fel de bine, ceilalți, tot toledani, despre care Navagiero relatează în *Viaje* că dacă nu au o rentă mare, „o suplinesc cu mîndria, sau cum spun ei, cu *fantezia*: în care sînt atît de bogați încît dacă ar fi tot așa și în bunuri materiale, lumea întreagă n-ar însemna mare lucru în comparație cu ei“. În dreapta, preoțimea aristocratică și fastuoasă; în stînga, călugării, cîte unul pentru fiecare din cele trei ordine principale, bine caracterizate: umilul și austerul franciscan, și pătrunzătorul augustin, plasați într-un loc preferențial; iar mai puțin vizibil, contopit cu mulțimea, cel mai

practic, mai bătaios și mai dominator, cel dominican; călugări și preoți, care se detașează fără afectare, și care, prin avansarea lor oportună și sobră în prim plan, servesc spre a face legătura lină, aproape imperceptibilă, dintre cor și temă.

Între preotul și sacerdotul cu stihar, pe de o parte, și „il frate grigio e il nero”*, pe de alta, ni se oferă aceeași contrapondere și același contrast analog celor ce pot fi observate între sfântul Augustin și sfântul Ștefan. S-ar putea spune că fondului de sobrietate aproape monotonă, care domină tabloul, i se asociază un proces de echilibrare, care există și în vechea simetrie. Depășirea acestor obstacole pe drumul simplei simplificări, prin mijloace pe care privitorul nu le observă, obținând succesul cu naturalețe, fără un efort aparent, iată ce a reușit El Greco în *Înmormântarea*.

Se remarcă, într-adevăr, cum unui astfel de sistem de compensări aflate într-un contrast paralel îi răspunde întreaga compoziție. Echilibrul între sfântul Augustin și sfântul Ștefan, corelați prin figura Contelui, se repetă între cei doi sacerdoți și cei doi călugări, legați, la rîndul lor, de linia cavalerilor. Pe fondul de figuri înghesuie din planul al doilea, se desprinde ampla legătură între acelea puține, care, paralel cu el, îl umplu pe cel din față. În acesta se adună tot ce este culoare pe pînză, în timp ce celălalt este compus numai din alb și negru. Pe fondul fiecăruia din cele trei curbe ample, asemănătoare între ele, pe care conturul de prim plan le trasează, apar tot atîtea mîini, azvîrlite, fără apărare, în locurile cele mai vizibile, ca o paradă de racursiuri dificile; iar cea din mijloc, mai ales, exact în centrul cercului pe care-l formează, cu trupurile și capetele lor, sfinții și Contele, este mai mult decît o paradă, un efort curajos, aproape de-

* Călugărul gri și cel negru (în italiană, în original) (n. tr.).

ment, de îndrăzneță și periculoasă extravaganță naturalistă. Fondului celui mai obscur îi corespunde, chiar în centrul compoziției, nota cea mai vie: veșmintele aurii ale sfinților și strălucitoarea armură a cavalerului, în timp ce, în părțile laterale, griul capucinelui este compensat, paralel, de banda de un roz palid formată de odăjdiile de *requiem* și de enormul stihar alb, care, avînd o factură atît de simplă, lasă să transpară negrul sutanei. Franciscanului gînditor îi corespunde preotul, cufundat în lectura sa; uimirii și gesturilor dascălului, gestul asemănător și chipul expresiv al augustinului. Și cînd, în sfîrșit, este remarcată via asemănare, aproape identitatea, cu care se termină, în ambele părți laterale, friza de capete, izbitoarea corespondență între cei doi eclesiastici cu barba albă, precum și accentuata expresie a chipului care ocupă punctul din mijloc, deasupra mitrei sfîntului Augustin, și spre care par să convergă simetric de o parte și de alta celelalte chipuri, nu numai că există temei să bănuim că poate a existat în compoziție un studiu intenționat de paralelisme, ci surprind elementele simple și insesizabile care i-au fost de ajuns pentru a se evita atît inconveniente vechii simetrii, care trebuiau să se convertească într-o emfază manifestă, fiind vorba de o pictură ulterioară lui Tițian, cît și cele ale monotoniei și insignifianței, greu de depășit în banda insolită de capete. Pericolul a fost preîntîmpinat în primul rînd prin puternica individualitate a tipurilor, la care nici nu apare și nici nu se simte repetarea modelului, iar în al doilea, datorită delicatei și marii variații, deși neobservată la prima vedere, de atitudini și mișcări ale capetelor spre cele trei direcții ale cadrului, mișcare ceva mai evidentă în centru, grație micului grup ce se ivește în ultimul plan, iar în părțile laterale, prin cele două figuri avansate de călugări și preoți; dar totul, să se rețină aceasta, în cadrul acelor limite foarte strîmte pe care le putea admite ob-

sesia de uniformitate rectilinie și de absolută liniște cu care pare să fie concepută și compusă *Înmormîntarea*.

Contrastul fundamental. Contrastele nu sfîrșesc aici. Lipsește cel mai violent, cel pe care îl oferă cele două părți ale tabloului, cea de sus și cea de jos, cea cerească și cea pămînteană. De demult critica a aplaudat cu entuziasm jumătatea de jos a *Înmormîntării*, dar unanimitatea a constatat, pînă cînd în epoca noastră s-a articulat împotriva ei cîte un protest sporadic, în a detesta jumătatea celestă. Și asta este foarte explicabil. Nimeni nu poate să nege faptul că interesul dramatic al acțiunii este concentrat în partea de jos, și că periculoasele calități geniale ale pictorului, atît de apte să provoace scandalul, s-au dovedit a fi aici potolite, datorită concursului fericit de împrejurări favorabile, pe care am căutat să le expun și care nu depășeau acea limită rezonabilă, pe care, cu rare excepții, publicul din toate timpurile o va putea tolera fără repugnanță; în timp ce *Gloria* nu numai că este aici element secundar — în mai mare măsură la El Greco decît la contemporani, dacă ținem seama de spiritul de extremă concentrare care îl caracterizează în compoziții —, ci în ea, în virtutea unor cauze care acționează împreună cu altele la fel de propice, pictorul s-a abandonat, fără nici o reținere, formulelor estetice specifice temperamentului său foarte personal și original.

Scena *Înmormîntării*, redînd cu atîta fidelitate, în toate sensurile, ambianța națională, și moderînd, pînă la punctul în care El Greco era în stare să consimtă aceasta, grație și influenței benefice a subiectului realist, orice violență izbitoare de idei și expresie, cu viața pe care sufletele, trupurile și lucrurile o revarsă în torente, ce oare putea să constituie ofensă în partea de jos a pînzei, chiar și pentru cei mai timorați apărători ai preceptelor clasice și ro-

mantice? Nici măcar anacronismul veșmintelor; căci, deși este radical și absolut, nu pe jumătate, cum obișnuiesc venețienii, întrucât pe nimeni nu-l interesează să verifice timpul în care a avut loc miracolul, acest anacronism este acceptat de bunăvoie și fără vreun alt protest decât cel nevinovat al vreunui erudit naiv. Pentru cei incapabili de a pătrunde și a se bucura de idealitatea transcendentă a tabloului, pentru cei ce nu izbuteau să vadă în flacăra violacee a fiecărei lumînări mari un spirit, nu era oare suficient capul sfântului Augustin, făcut din cenușă și petece de ceață, alături de florile de rodie ce îmbujorează fața virginală a sfântului Ștefan; adevărul covârșitor al chipului liniștit, pe jumătate ras al preotului cufundat în citirea *Prohodului*, față de obsesia de înstrăinare, pe care o învederează acei ochi săgetători ai călugărului în negru, pironiți în capucin; și mai mult: aspectul palpabil al lucrurilor și persoanelor, inteligenta simfonie de valori de alburi și negruri, sobra soliditate a armurii cu incrustații, a stiharului subțire, a brocartului gros, a mitrei moi și brodate, a roșurilor suprapuse și a broderiilor multicolore? Erau nestemate, necunoscute pînă atunci în arta națională, și de puține ori egale. ... mai târziu, dar niciodată depășite, și dintre acelea pe care, fără teama de a exagera, călugărul Sigüenza putea ușor să riște să le califice drept „excelente“, iar Pacheco (vol. I, p. 393) și Jusepe Martínez (p. 188), care nu prea erau binevoitori cu El Greco, să le considere „atît de evidente și de vii (în acea manieră a sa) încît le egalează pe cele ale celor mai mari oameni“ și „demne de atîta prețuire, încît (pentru ele) poate fi așezat în rîndul pictorilor faimoși“.

„Gloria“: critica tradițională. Deasupra atîtor frumuseți, ușor de înțeles și de cei pricepuți și de cei profani, apărea dintr-o dată o *Glorie*,
 231 cu tot ceea ce „pe puțini îi mulțumește“ în

Sfintul Mauriciu, și care, apărînd aici mult mai subliniat decît atunci și în imediată opoziție cu ceea ce era pictat atît de discret în partea de jos, nu mai putea mulțumi acum pe nimeni. Și pe un contrast atît de vădit și de faimos trebuie să se fi bazat în principal acea idee răspîdită de către Jusepe Martínez (p. 183) potrivit căreia El Greco „a adus o manieră atît de extravagantă, încît pînă astăzi nu s-a văzut un lucru atît de capricios, ce va pune în încurcătură pe orice om foarte priceput care îi va cerceta extravaganta” și acea judecată, tot a lui, care susține că picturile lui El Greco „sînt atît de disonante între ele, încît par a nu fi făcute de aceeași mînă”. Ceea ce pentru marele public s-a transformat ușor în formula naivă dată de Palomino (p. 481), conform căreia „ceea ce a făcut el bine, nimeni n-a făcut mai bine, iar ceea ce a făcut rău, nimeni n-a făcut mai rău”, formulă pe care și-a însușit-o cu plăcere fantezia populară, tocmai pentru că era miraculoasă, pentru inexplicabilul mister artistic pe care îl conține înțelesul ei și care se potrivea atît de bine cu ciudata și aproape legendara personalitate a artistului. Și aplicîndu-se *Înmormîntării*, partea de jos a fost catalogată ca lucrul cel mai bun cu putință, iar cea de sus, ca lucrul cel mai rău cu putință, deoarece nu se poate afirma, chiar dacă așa pare, și cum mulți ar fi dorit-o, fără îndoială, pentru a se putea explica o antinomie atît de stranie, că fiecare parte a fost făcută de o altă mînă.

Nu, amîndouă au fost făcute de El Greco și amîndouă sînt bune. Contrastul pe care ele îl oferă este real și important, dar nu atît de insolubil cum pare la prima vedere. Este destul să reamintim ceea ce am spus cînd am vorbit de *Sfintul Mauriciu* pentru a lămuri ceea ce este, în fond, cert atît în privința celei de a doua maniere, presupuse, a pictorului, cît și a opunerii simultane a ceea ce este bun la ceea ce este considerat, probabil fără o su-

ficientă analiză, rău într-o operă de o atît de mare însemnătate. Această parte de sus, de parte de a fi „rea“, se înfățișează celui care o cercetează cu atenție și care a ajuns să pătrundă geniul artistului, nu numai turnată în același tipar cu cea de jos, ci pictată cu același penel și fără a lăsa paleta să se usuce. Și nici nu putea fi altfel.

Așa cum în legătură cu semnăturile clare ale pictorului este surprinzătoare ignoranța, referitoare la patria sa, în care am trăit, tot așa, referitor la dualitatea de stil deconcertantă din cadrul aceluiași tablou, este uimitor modul cum s-a putut perpetua legenda nebuniei, la bătrînețe, a lui El Greco. Studiul cronologic al operelor sale ne-a ajutat să înțelegem că nu se poate susține opinia pe care o împărtășește Madrazo (*Catálogo*, p. 117) potrivit căreia „schimbînd, dintr-o dată, nu se știe de ce, direcția excelentă pe care o adoptase la început, a dat într-o manieră atît de seacă, atît de neplăcută și de dislocată, încît pare că a înnebunit de-a binelea“. Iar acum putem constata inexactitatea celeilalte afirmații, în care s-a refugiat critica, îmbrățișînd legenda după care El Greco a pictat bine și rău, în mod alternativ, de-a lungul întregii sale vieți, și care constă în a afirma tot prin Madrazo (*Almanaque*, p. 24) că „fenomenul estetic... a fost mai degrabă o afecțiune care a dispărut uneori, lăsîndu-i intervale de luciditate... în unul dintre ele a pictat *Înmormîntarea contelui de Orgaz*... adică fiind în deplinătatea facultăților mintale a pictat partea de jos... și reapărînd funesta sa rătăcire, a pictat partea de sus“. Naivă interpretare, în care starea mentală a sărmanului Theotocópuli este nevoită să se îmbolnăvească sau însănătoșească atunci cînd îi convine criticului, uneori cu o exactitate atît de strictă, încît toată înțelepciunea dispare tocmai cînd termină partea de jos și toată demența reapare cînd o începe pe cea de sus, 233 fără ca, din fericire, să scape vreo tușă nebună

în prima parte, și nici vreuna cuminte, din nefericire, în cea de a doua!

Caracterul unitar al lucrării; influența subiectului. Cum acest fapt este inacceptabil, explicația lui trebuie căutată în cauze pozitive și mai puțin superstițioase, pentru că nu putem accepta ca aceeași mână, care execută atît de minunat *toată* partea de jos, să ajungă să picteze, în același timp, într-un mod atît de demn de dispreț cum i se atribuie, *toată* partea de sus. Dimpotrivă, în ciuda evoluției continue pe care orice artist o cunoaște în activitatea sa, există în fiecare moment al ei o unitate de tehnică și o unitate de concepții pe care nu le poate improviza și nici distruge brusc. Și astfel a fost posibil, nu încapă nici o îndoială, ca El Greco să acorde un interes diferit atunci cînd a lucrat fiecare din părți, și chiar să se găsească într-o stare mai mult sau mai puțin norocoasă, cînd le-a executat, dar amîndouă trebuie să fi fost pictate cu același spirit și aceeași factură, care dau naștere, în ciuda evidentei opoziții, acelei unități interne ce caracterizează opera. Întrucît cerul și pămîntul, divinul și umanul din *Înmormîntarea* izvorăsc din aceeași sursă de inspirație și sînt pictate cu aceeași pricepere, cauza contrastului nu poate să rezide decît în aplicarea calităților specifice pictorului la subiect; în acest element celest sau pămîntean, real sau imaginar, familiar sau eroic, care a avut darul nu de a face să dispară într-o clipă, prin arta încîntării, măiestria lui El Greco și cu atît mai puțin de a schimba brusc în cadrul aceluiasi tablou maniera sa originală de a concepe — ceea ce ar fi imposibil —, ci pur și simplu de a o modera sau exacerba după caz.

Nu mă voi opri să revendic meritele acestei *Glorii* atît de denigrată, pentru că ar trebui să repet în esență ceea ce am spus deja cu privire la *Sfîntul Mauriciu*, a cărui copie este; și este așa ceva, căci în ea i s-au oferit pictorului — 234

lui pentru reprezentare condiții analoage celor din celălalt tablou. Dar voi continua să afirm că — așa cum există totuși o aparentă diversitate, există, deasemeni, după cum am încercat să arăt, o intimă întrepătrundere de conținut și de formă între pînza de la Escorial și cea de la Toledo — antinomia radicală, ce izbește încă din primul moment, între partea de sus și cea de jos ale acesteia din urmă nu depinde de originara și esențiala opoziție între modul de a concepe și nici de a compune și picta, care sînt — cum nici nu se putea să nu fie — aceleași în ambele, ei numai de accentul diferit și de intensitatea diferită cu care vibrează în fiecare caz, în funcție de subiectul ce i se oferă, mereu ciudată și revoluționară, dar și mereu activă, unica și indivizibila personalitate a artistului.

Racordat la ceea ce era pămîntean, avîntul său viguros se potolea. În conexiune cu credinciosul său naturalism spaniol și supus, indisolubil, vizibilului, el producea aceste minunății de viață și de strict adevăr, în compoziții religioase tratate în manieră umană, în sfinți familiari, în portrete impregnate de acel timbru ideal care provine din înalta idealitate a artistului. Dar aplică chiar aceste calități tipice lui — care, într-adevăr, nu puteau fi altele — unor motive imăginate, și atunci divinul, în loc să-l supună, îl incită. Eroicul — fie sacru, fie profan — care îl ținea în relație strînsă cu inalienabila sa educație venețiano-romană, venea să răstoarne noua sa concepție de familiară intimitate realistă. Și se manifestau în consecință, pe de o parte, exageratul accent de viață interioară, ce se transmitea nu numai atitudinilor, ci și veșmintelor involburate, care făceau paradă de forme bombastice, am putea spune conceptuale; pe de altă parte, lipsa de adecvare între noul realism spaniol care îl impulsiona și eroicul, tradițional în astfel de subiecte și de care nu se putea desprinde

întru totul, pentru că era firul ce-l lega de timpul său; și în al treilea rînd, modul în care se învederau acele frecvente și de netăgăduit incorectitudini, anexe ale temperamentului său. Incorectitudini care nu l-au preocupat, într-adevăr, și nici nu este nevoie să ne străduim să i le scuzăm, deoarece nu prin ele, ci în ciuda lor, trăiește El Greco.

Și mai trebuie să adăugăm rezultatul diferit pe care tendințele sale novatoare și originale, în privința luminii și culorii, îl aveau: fie aplicate unor scene reale cu un fundal pierdut, sau în interioare obscure, care îl obligau la o reproducere exactă — efecte pe care arta reușise încă de pe atunci să le supună paletelor —, fie interpretînd imaginarul în aer liber și în zone suprapămîntenești, elemente care fie că nu au fost văzute și cercetate niciodată în mod direct, fie că pictura avea să mai întîrzie cîteva secole pentru a le stăpîni pe deplin. În primul caz, răceala gamei sale eromactice și predominarea griului negru-albăstrui și verzui în redarea carnației trebuie să fi șocat brutal, fără îndoială, de vreme ce și astăzi mai sînt atît de discutate, retinele de atunci, obișnuite să vadă prin tonalități calde și aurii, care făceau ca totul să fie captivant. Dar au avut întotdeauna drept obstacol pentru a se tempera și forță pentru a se impune nu numai lucrurile reproduse: oameni, obiecte și atmosferă, pe care le vedem continuu — o ultimă dovadă pentru a proba adevărul interpretărilor —, ci și favorabila predispoziție inconștientă pe care, pentru a le accepta, o sădisese în suflete influența pictorilor locali ale căror opere — este lesne de observat, chiar urcînd în timp pînă la Pedro Berruguete — trebuie să fi tradus, în ciuda tuturor influențelor străine, cîte ceva, cel puțin, în ceea ce privește rasa și scenele interioare, în această ambianță națională, pe care eu atîta forță o reda acum El Greco.

Dimpotrivă, în cel de al doilea caz, aplicînd cu egală sinceritate același principiu inovator al acelor lumini și tonalități veșnic reci, și, pe deasupra, în aer liber, crude, tăioase, așa cum aspra acrimonie a cerului și pămîntului din înaltul podiș castilian l-au învățat să le vadă, contrastul s-a dovedit violent, iar obstacolele de netrecut, pentru ca, vreme îndelungată, să poată fi acceptat fără protest. Se opun la aceasta accentul exagerat care, în absența unei frîne realiste, nu putea fi temperat atunci, inevitabilele tatonări care însoțesc orice inovație și care dispar în operele ulterioare, dificultatea de a verifica adevărul și exactitatea unor astfel de reprezentări cu natura, atît din pricina eiudatei noutăți pe care ele o oferă cît și a disprețului pe care îl avem față de aceasta; dar fundamental, aproape în mod exclusiv, se opunea antiteza flagrantă în care reprezentări, lumini și culori se ofereau cu tot ceea ce am fost deprinși să vedem, nu în realitate, pe care nu obișnuim s-o privim sau nu este atît de ușor de înțeles chiar dacă este privită, ci în tablouri, încorporate deja tradiției, ele fiind cele care ne educă pentru a vedea această realitate. Căci, într-adevăr, nu este văzută de majoritatea oamenilor frumusețea naturală, și nici cea artistică decît, în principal, prin intermediul artei istorice, și cu ochii pe care ea ni i-a format pentru aceasta; și nici nu se obișnuiește, deci, să se atribuie adevăr și frumusețe decît lucrurilor conforme cu astfel de reprezentări asimilate; este nevoie de o lentă reeducare, grație, iarăși, eforturilor, întotdeauna prost primite, ale unor inovatori îndrăzneți, aproape singurii care se hrănesc cu realitatea însăși, pentru a atrage atenția că există mai multă frumusețe și mai mult adevăr, și de o cu totul altă factură, în lumea naturii și în cea a artei, decît acele puține forme pe care le-am învățat, în timp, de la tradiționala moștenire estetică.

Același ton lugubru al pământului, ciudat transmutat pe cer, intensă și neobișnuită vibrație a tuturor elementelor, în consonanță cu caracterul pictorului și așa cum cerea clasicul subiect, o nehotărîre, poate intenționată și fără să-i pese de ceva, în modul de a-l trata — pe jumătate familiar naturalist, pe jumătate pompos eroic — și o ciocnire violentă a tuturor acestora, și îndeosebi a luminilor și culorilor, cu tiparele și formulele tradiționale, este ceea ce explică, după părerea mea, această aparență de alternare a lucidității și a nebuniei în operele sale. Dar, în fond, cînd este vorba de opere magistrale, „sănătoase“ sau „nebune“, El Greco nu a făcut altceva decît să se abandoneze în voie impulsurilor sale și să-și aplice principiile, mereu aceleași, cu egal interes, și s-ar putea chiar spune cu o identică pricepere în fiecare caz.

Reabilitarea „Gloriei“. „Figuri alungite și disproporționate, cu chipuri prelungi și palide și cu o expresie tristă și aspră; veșminte dezordonat puse, care uneori nici nu au aparența unei îmbrăcămînți ce ar putea fi purtată; culori disarmonice, între care domină griul, carminul impur, galbenul verzui și albastrul; absența oricărei perspective aeriene; nori ca niște stînci, confuzie inextricabilă între suprafețe, planuri și grupuri, în tot; iată elementele constitutive ale compozițiilor religioase ale lui El Greco din perioadele strabismului său estetic“ (Madrado, *Almanaque*, p. 24), și îndeosebi din partea de sus a *Înmormîntării*, conform criticii care a contribuit cel mai mult la formarea gustului public. Aprecieri disprețuitoare, și toate se referă la calități permanente, mai mult sau mai puțin acuzate, ale pictorului, și cărora li se aplică în mod pripit calificativul de greșeală în locul celui de ciudățenie.

Nu numai concentrarea, simplitatea și sobrietatea, ci pînă și claritatea și simetria din partea de jos se revelă în *Gloria* compusă cu 238

atît de puține elemente, cum sînt cele patru mari figuri, dispuse în formă de romb, de sus în jos: Hristos, Fecioara, sfîntul Ioan și acel unic înger, plin de vigoare, care ține în mîini sufletul Contelui; cele două grupuri mici de profeți, figura nudă a unuia dintre ei părăind să învedereze oarecum, vag, o ultimă reminiscență a lui Iona de la capela Sixtină; cîteva capete de serafimi, sobru distribuiți; în locul cel mai vizibil, un îngerăș nud, călare, în mod bizar, pe nori, dar reprezentînd aceeași paradă de anticonvenționalism ca și mîinile ridicate în obscuritatea părții de jos; și ca o contrapondere a sfîntului Petru, șirurile înghesuite de prea fericiți — printre ei aflîndu-se Filip al II-lea, sfîntul Toma, patronul bisericii, în primul plan —, și ale căror chipuri, pictate cu aceeași studiere atentă a fiecărui personaj și cu aceeași forță expresivă ca și seniorii din cortegiul terestru, nu au nimic de invidiat acestora, și nici dimensiunile și locul pe care îl ocupă.

În *Gloria* scandalizează enorma alungire a lui Ioan Botezătorul îngenuncheat înaintea lui Isus, fără a se băga de seamă că acest modîl exagerat este vechi la El Greco; că nu ar fi mai scurt nudul sacerdotului de pe dalmatică, și că nu este desigur nici cel al călăilor care aruncă cu pietre în sfîntul Ștefan, că pe dalmatică reprezintă propriul lui martiriu: splendidă rafală de nebunie este acest ultim fragment, lansată în mod necesar cînd se ivește subiectul eroic, în ciuda veridicei și judicioasei scene familiare din *Înmormîntarea*. Accentul melancolic al personajelor de pe pămînt este dominant și la cele din cer; dar, în timp ce jos, la realismul chipului răspunde armonios realismul îmbrăcămintei și al accesoriilor, iar, pe de altă parte, copia a ceea ce este uman temperează intensitatea expresiei, sus, dimpotrivă, ea este intensificată de ceea ce este celest, apărînd gesturi și mișcări accentuate pentru ca figurile să dobîndească aerul

de stridentă demnitate pe care convenționalismul o atribuie celor aleși.

Există disproporții atât în partea de jos cât și în cea de sus; dar nudul și expresia celestă le subliniază și mai mult în cea din urmă. Aceeași măiestrie a fost folosită și o identică paradă de tehnică pentru a executa atât stiharul alb-negru cât și radiantă și alba îmbrăcăminte a lui Hristos; dar în timp ce ne înclinăm în fața celei dintîi, precum în fața oricărei lumini și culori din partea de jos, în ciuda griului cenușiu, a răcelii și monocromiei, pentru că putem, îndată, să verificăm aceste noutăți cu realitatea, a cărei interpretare fidelă ne-o oferă, dar, mai ales, pentru că au înfățișat-o cu moderație în arta noastră națională, care ne-a educat, în timp, pentru a le vedea, protestăm împotriva luminilor și culorilor celeste nu pentru că ar fi false sau prost redade, nu pentru că ar contraveni naturii, ci unui alt lucru foarte diferit, singurul care în acest caz ne servește de ghid: tradiționalul convenționalism, din care se inspirau atât zonele celeste cât și orice interpretare în aer liber.

Abandonînd acest convenționalism, El Greco a căzut poate în alt convenționalism, care dacă nu era mai adevărat decît cel vechi, nu era nici mai fals: suav și cald, înainte, aspru și rece, acum, și amîndouă de neevitat în acel timp. Dar încercarea lui riscantă are două merite: primul, nobila sinceritate de a dori să interpreteze, fie că reușește sau nu, fie că place sau nemulțumește, că este sau nu în acord cu gustul epocii, acele efecte de lumină și culoare care îl chinuiau și pe care le *simțea* probabil cu o mai mare intensitate decît cu claritate rațională, în acra, trista și monotona ambianță castiliană. Și al doilea, care este implicit în cel anterior, principiul sănătos pentru viața artei potrivit căruia în lumea fanteziei există mult mai multe modalități, iar în cea a realității mult mai multe forme și armonii de lumini și culori, toate la fel de frumoase, decît 240

cele cu care ne-a deprins, în timp, tradiția picturală. Timpul, care cerne totul, și critica, dacă este mereu mai exigentă în privința ideii, vieții și a execuției operei de artă, mai indulgentă și mai generoasă cu artistul, în ceea ce privește libertatea tiparelor în care el să-și toarne concepțiile, ne avertizează deja că ceea ce rămîne este mai mult decît ceea ce trebuie eliminat din această groaznică *Glorie* și din acești odioși nori; și începe să se bănuiască că ceea ce buimăcește în aceștia, mai mult decît duritatea lor de netăgăduit, decît aspectul lor, nerușinat, de stînci sau sloiuri de gheață, este asprul și durerosul spirit cu care sînt concepuți, atît de contrar celui din veșnicele ceruri trandafirii și chiar celui din cerurile cu furtuni, dar mereu line și liniștite, în care am fost educați. Credincios principiului său de a accentua viguros scheletul trupului și al sufletului, El Greco a căutat și scheletul norilor, și îndepărtîndu-se de formele uzuale, suave, cu mici nori alburii, a ales cu predilecție nimbuși denși și stratuși ocri, care îi ofereau posibilitatea să accentueze suprafețele și să acuze marginile ca niște muchii; tipuri mai puțin frecvente, fără îndoială, dar nu mai convenționale decît celelalte; îndepărtate, total, este adevărat, de conceptul istoric al esteticii atmosferice și celeste, dar apte să întruchipeze ceea ce pictorul, cufundat în contemplarea vieții spirituale și umane, și tot mai distrat, sau mai îndepărtat, cu bună-știință, de natura exterioară și de peisaj, iubea cu deosebire: ambianța lugubră a cerului, în armonie cu melancolia scenei terestre. Căci această *Glorie*, atît de asemănătoare, la prima vedere, în formă, și atît de diferită, în conținut, de cele ale lui Tintoretto, departe de a fi „tărîmul fericirii” și „suflet, lăcaș ce strălucește” la care visăm cu toții, este o reminiscență a unei aspre judecăți din urmă, care nu invită la nimic plăcut, și unde în loc de „spirite vesele” înțîlnești spirite ce par cuprinse de neliniște.

241 Puternic contrast formează acest „nemuritor

loc sigur“ de dorinți melancolice cu acea pace calmă, aproape veselă, pe care o degajă pînă și condamnații de pe porticurile catedralelor din secolul al XIII-lea!

Unitate și sinteză. Dar un asemenea paradis completează *Înmormîntarea*; și cel care a pictat pămîntul în acest fel nu putea să traducă într-o altă limbă mai puțin aspră acest lăcaș al celor drepți. De aceea, cînd ajungi să pătrunzi intima unitate de concepție care a prezidat la crearea ambelor jumătăți și să pricepi pe ce ton, atît de viguros și la unison, vibrează și într-o parte și în cealaltă aceeași idee, prin intermediul trainicului și neînduplecatului geniu al artistului — pe care, la o asemenea înălțime, trebuie să-l admiți, rațional sau nebun, integral — înțelegi de ce această Glorie și acei nori, redați, în cadrul tipului său ciudat, cu magistrale tușe tragice, în ciuda tuturor disarmoniilor, durităților, ocrurilor, incorectudinilor și asprimilor care i se pot imputa pe drept cuvînt, trăiesc la fel de intens ca și personajele și sînt întru totul adecvați mișcătoarei înmormîntări a curcernicului spaniol, om de mare vază. Sentimentul de neliniște, pe care la început îl provoacă partea de sus și care ne face s-o uităm, pentru a ne lăsa să ne bucurăm în tihnă de cea de jos, dispare, iar tulburarea ce ne-o pricinuia, se transformă în pace; se observă că, departe de a se diminua, alături de cea celestă, crește adîncă impresie ce ne-o provoacă scena terestră; și sfîrșește prin aceea că nu putem privi și nici concepe una fără alta, prin a dori ceea ce înainte dis plăcea și prin a ne da seama că, în ciuda a toate acestea, Gloria este la fel de semnificativă ca și *Înmormîntarea*, și că numai între ele două poți ajunge să-ți formezi o idee exactă asupra operei și personalității lui El Greco.

Oricare alta dintre pînzele sale nu ne face cunoscute într-un mod atît de complet calitățile care îl caracterizează, nu numai în perioada 242

respectivă, care poate fi considerată de apogeu sau plenitudine, ci în întreaga sa viață artistică, de după sosirea în Spania. De aceea am ținut s-o examinăm pe îndelete: pentru că rezumă tot ceea ce El Greco este și reprezintă în diversele lui aspecte. Vie întruchipare a ambianței naționale, în conținut și formă, realism familiar, misticism contemplativ, înaltă idealitate umanistă, spirit tragic, concentrare și sobrietate, echilibru, intensitate nervoasă, măsură și exagerare, tonalități cenușii și tonalități aspre, legătură cu trecutul și înaintare spre viitor. Căci *Înmormîntarea* — în ceea ce are ea esențial, o adevărată *legendă de gen* — semnifică, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, ceea ce o altă *Înmormîntare*, de o mai mică valoare și elevație, dar analoagă celei a lui Orgaz ca tendință, *Înmormîntarea de la Ornans*, a reprezentat la mijlocul secolului al XIX-lea: protestul împotriva oricărui fals eroism și romantism desuet și întoarcerea la o concepție naturalistă și la adîncă și ineputizabila poezie a vieții de fiecare zi. Pînă și în tehnică marchează un punct de răscruce: fără să renunțe la procedeele venețiene, ea este mult mai suplă și mai spontană decît în tablourile anterioare și încă nu atît de simplificată ca în ultima fază. Și pentru ca nimic să nu lipsească din această sinteză, din *Înmormîntarea* au ieșit cele două expresii, cele mai tipice, ale operei lui El Greco: cea care îi conferă o valoare de netăgăduit: *Portretele*, și cea care, în plan religios, l-a făcut popular, și pentru care pînă și Pacheco îl consideră un model; *Sfinții Francisc*, ale căror multiple copii s-au inspirat îndeosebi din cele două eapete de călugări cu glugă.

Cert este că acest cretan spaniolizat nu a visat niciodată, în ciuda pretențiilor sale, și poate că ar fi surprins dacă ar auzi-o, că tablourile sale vor fi atît de valoroase și că vor conține atîta transcendență; nici eu nu pretind, desigur, în vreun fel, că el și-a propus
243 așa ceva; dar aceasta este condiția operei de

artă, și cine știe dacă nu și a oricărei opere umane. Realizată, ca produs spiritual, în mod conștient, în ea există, totuși, mult mai mult, și uneori ceva cu totul diferit de ceea ce artistul a vrut să-i confere, elemente care transcend intenția lui, singura de care poate răspunde, care răsar, fără ca el s-o bănuie, din marele fond al subconștientului în care spiritul se mișcă și care pot să iasă la lumină numai după o asimilare lentă și liniștită și cu un punct de vedere favorabil, care vin cu trecerea timpului.

Data. O problemă critică importantă mai rămîne, asupra căreia nu știu să se fi atras atenția pînă acum: data tabloului. După o mărturie mai veche, care vine de la Villegas, pînza trebuie să fi fost pictată după 23 octombrie 1584, cînd cardinalul arhiepiscop don Gaspar de Quiroga i-a acordat permisiunea. Și, totuși, în colțul batistei albe, ce atîrnă din buzunarul micului paj, apare cu negru, și după obișnuita semnătură a pictorului — acum fără acel kpns —, un al treilea rînd, care conține, cu cifre grecești, data de 1578, un amănunt pe care l-am întîlnit pentru a doua și ultima oară în operele sale. Eleniștii, din afara și dinăuntru Spaniei, pe care i-am consultat, sînt de părere că cifrele nu admit mai multe interpretări.

Fiind neverosimil să presupunem o eroare de scriere, mi se pare că, din punct de vedere documentar, este mult mai probantă propria mărturie a lui El Greco decît cele ale lui Villegas și Pisa, deși, pentru a o corobora, ar fi necesar să descoperim dispoziția și permisiunea arhiepiscopului „în care a dispus să se *picteze* și să se pună miracolul pe peretele capelei...”, precum și textul contractului ce avea să se facă, dacă s-a făcut, între paroh și artist, document pe care l-am căutat pînă acum fără vreun rezultat. Dar, din punct de vedere pic- 244

tural, adică cel obiectiv și critic în acest caz, fără să țin deloc cont de surse literare și documentare, străine tabloului, înclin să-l consider, și așa am făcut, după cum s-a văzut, ulterior nu numai *Batjocoririi*, pictată în 1579, ci și *Sfintului Mauriciu*, care nu a fost predat pînă în 1584. Întreaga analiză tinde să demonstreze aceasta, analiză pe care am făcut-o referitor la conținut, compoziție și tehnica picturii și din care reiese că, atît în spirit cît și în formă, El Greco dobîndise pe deplin, pentru a o spune odată pentru totdeauna, actul de naturalizare în Toledo.

Partea de jos a *Înmormîntării*, fără urme ale motivelor anterioare și nici ale tipurilor, impregnată de monotone culori cenușii și în care, chiar dacă Pisa n-ar spune-o, este evident că „au fost înfățișați foarte viu mulți bărbați de vază din vremea noastră“, nu putea să fie pictată înainte de *Batjocorirea*, în care avea să ia sfîrșit, cum am văzut, epoca sa italiană, și din procesul căreia știm că în acel timp El Greco nu înțelegea bine spaniola, că era doar „rezident“, străin, și nu posedea vreo avere imobilă în oraș, ceea ce este în discordanță cu relațiile sociale necesare pe care realizarea tabloului le presupunea, și cu cît de pătruns putea el să fie cu un an mai înainte, în 1578, de atmosfera toledană, pentru a se putea servi de ea și a o traduce cu atîta ușurință și fidelitate în *Înmormîntarea*. Pe de altă parte, este ciudat că în procesul din 1579 este menționat numai retablul de la Santo Domingo el Antiguo, datat 1577, ca și cum ar fi fost singura pictură pentru care El Greco venise la Toledo și pe care o avea deja „terminată și pusă“ și că nu se spune nimic despre un tablou de un asemenea răsunet cum trebuie să fi fost *Înmormîntarea*, și care trebuie să fi fost terminat, dacă este corectă data semnăturii, în 1578. În sfîrșit, portretul pictorului la care ne-am referit în primul capitol și care apare — fie că este

245 al lui sau nu — ca un singur și neîndoielnic

personaj în *Sfântul Mauriciu* și în *Înmormîntarea* — al optulea cap numărînd din partea stîngă, și care privește drept spre spectator —, are în mod clar, în acesta din urmă, trăsături mai puțin tinere decît în celălalt, ceea ce ne face să credem că, terminînd *Sfântul Mauriciu*, cel mai devreme către 1582, El Greco sau personajul care este reprezentat nu putea să aibă o vîrstă mai mare decît în 1578, și deci nici *Înmormîntarea* nu putea fi pictată la acea dată.

Rămîne, deci, ca un fapt cert, că Villegas a văzut autorizația dată în 1584 pentru pictarea *Înmormîntării* și că în 1586, cînd scria *Flos Sanctuorum*, tabloul era deja așezat la locul său.

Documentele găsite ulterior (San Román, *El Greco en Toledo*, p. 35) au venit să confirme aceasta, așa cum am văzut că s-a întîmplat și cu retablurile de la Santo Domingo. Actul-contract între preotul bisericii Santo Tomé și El Greco poartă data de 18 martie 1586 și conține cererea preotului adresată Consiliului Administrativ al Arhiepiscopiei din Toledo, prin care solicită permisiunea pentru pictarea tabloului, și *dispoziția* Consiliului care este de acord cu aceasta, purtînd data indicată de Pisa. Este, deci, sigur că *Înmormîntarea* a fost pictată în 1586, după 18 martie, deoarece contractul spune că opera trebuia să fie realizată și predată pînă în ziua Crăciunului din acel an, ceea ce trebuie să se fi respectat judecînd după mărturia, pe care am citat-o deja, a lui Villegas.

Tabloul trebuia să acopere în capela Concepción „partea de sus a arcului pînă jos și totul trebuie pictat pe pînză pînă la epitaful ce se află pe amintitul perete iar restul în jos *al fresco* în care se va picta un mormînt iar pe pînză se va picta o procesiune în care să apară preotul și ceilalți clerici care făceau slujba de înmormîntare pentru don gonzalo rruyz de toledo senior al orașelului de orgaz 246

și cum au coborât sfântul augustin și sfântul ștefan ca să îngroape trupul acestui cavaler unul ținându-l de cap iar celălalt de picioare punându-l în groapă și închipuind în jur multă lume care privea și deasupra a toate acestea se va face un cer deschis cu glorie“.

Acel mormânt *al fresco* a dispărut, dacă a fost vreodată pictat cu adevărat. A avut loc și acum un proces, nu se putea altfel, iscat din cauza evaluării și achitării sumei ce se cuvenea pentru *Înmormântarea*. Luis de Velasco și Hernando de Nunciva l-au evaluat la 1 200 ducați „sumă de care s-a simțit prejudiciată partea reprezentată de biserică și a cerut să fie reevaluată“. Noua comisie de evaluare, formată din Hernando de Ávila și Blas de Prado, a spus că valora 1 600 ducați și, firește, biserica a adus noi argumente, cerînd micșorarea sumei, așa cum El Greco a cerut respectarea contractului și plata pe cale executorie a celor 1 600 ducați. Sentința Consiliului, dată la 30 mai 1588, obligă biserica la plata celor 1 200 ducați și o absolvă de cei 400 cu cît a fost mărit prețul la cea de a doua evaluare. Dar El Greco, și asta confirmă din nou caracterul său, departe de a se resemna, apelează, în recurs, la Sanctitatea Sa și la Sfântul Scaun Apostolic, invocînd că „a fost prejudiciat prin neobligarea amintitei biserici și a preotului și economului ei la plata celor patru sute de ducați“. Dar după cîteva zile, la 20 iunie 1588, s-a ajuns la împăcare și la un acord, El Greco primind numai cei 1 200 de ducați.

Portrete. Din nefericire, în afară de acest presupus portret al lui El Greco, mai cunoaștem doar două din acea întreagă serie de ilustrații toledani: ale celor doi Coyarrubias, fii ai renumitului arhitect al Alcazarului. Al lui Antonio, jurist și profesor al catedralei, este acel cap de mare noblețe, văzut aproape din profil, cu o frunte largă, cu nas alungit și barbă albă,

247 cel ce prezintă cel mai mare interes dintre toate,

și care, cu guler alb de eclesiastic, apare în partea dreaptă, și pe al cărui chip sfârșit sînt redată cu finețe trăsăturile marii surzenii de care suferea. Savant elenist și erudit în teologie și literaturi antice, probabil că s-a bucurat de prietenia cretanului, și poate că a fost unul din prietenii și protectorii lui la Toledo; ceea ce ar explica portretele pe care i le-a făcut și ni le-a lăsat El Greco și faptul că figura lui i-a servit de model în diferite compoziții.

Celălalt eclesiastic, tot cu barbă albă, care, în partea stîngă a tabloului, îi corespunde celui anterior, pare să fie fratele acestuia, don Diego, toledan ca și el, delegat la Conciliul de la Trento, al cărui decret de reformă l-a redactat, episcop de Segovia, teolog, jurisconsult și președinte al Consiliului ecleziastic al Castiliei și al celui de Stat; într-un cuvînt, una din marile figuri spaniole ale politicii, Bisericii și literelor din secolul al XVI-lea. Trebuie să menționăm că don Diego a murit la Madrid în anul 1577, adică în același an în care vedem că El Greco semnează primul său tablou la Toledo, deci înainte de pictarea *Înmormîntării*, ceea ce ne obligă să credem că nu este o operă directă și că a trebuit să se folosească pentru această figură fie de un model diferit, fie de imagini anterioare, așa cum vom vedea că procedează în alte ocazii.

Se crede, prin tradiție, că preotul cu stihar îl reprezintă pe parohul bisericii Santo Tomé, don Andrés Núñez de Madrid, din a cărui inițiativă a fost pictat tabloul, dar nu știu pe ce se bazează această tradiție. Dacă pare probabil că El Greco a vrut să-i perpetueze memoria prin opera sa, găsesc că este la fel de verosimil ca, fiind vorba de paroh, s-o fi făcut-o reprezentîndu-l ca oficiant; și îmi întărește această părere faptul că am întîlnit în medalionul dalmaticii, alături de carte, semifigura sfîntului Andrei, care este tot atît de semnificativ în acest caz pe cît sînt, pe dalmatica sfîntului Augustin, cea a sfîntului Pavel, pe care El Greco l-a 246

iubit și nu l-a uitat niciodată, cea a sfântului Toma și a sfintei Ecaterina din Alexandria. În schimb, sacerdotul cu stihar ar putea foarte bine să fie acel Pedro Ruiz Durón, econom, pe care îl menționează inscripția executată de Alvaro Gómez.

Tot prin tradiție se obișnuiește să se repete că figura pajului o reproduce pe cea a fiului lui El Greco. Iar portughezul Ricardo Jorge, în studiul său dedicat pictorului, observă ciudata concordanță între misterioasa dată 1578, scrisă pe batista băiatului, și nașterea lui Jorge Manuel, care a avut loc în același an. Copilul are, într-adevăr, vîrsta ce corespunde perioadei 1578—1586, dar rezolvarea datei mai lasă cîmp liber viitoarelor cercetări.

Replica. Cum tabloul nu este de devoțiune generală, este de înțeles că nu există numeroase replici și nici copii vechi, spre deosebire de ceea ce se întîmplă cu *Batjocorirea*. Se cunoaște doar una, menționată pentru prima oară de Palomino (p. 426) în felul următor: „Și în colegiul Companiei (lui Isus) mai există încă un tablou făcut tot de mîna lui și cu același subiect în amintitul oraș (Toledo), dar îi lipsește Gloria de sus, pe care l-a executat Dominico la stăruința acelor preoți în semn de mulțumire pentru faptul că acel pămînt a fost danie a Contelui de Orgaz... și cert este că și unul și altul par de Tițian“.

Pictura a trecut la Academia San Fernando din Madrid, cînd a avut loc expulzarea iezuiților, și aici a rămas catalogată din 1804 cu numărul 305, pînă cînd în 1902 a fost mutată la Muzeul Prado (nr. 830); dar este departe de a părea a fi de Tițian, ca stil, și de a semăna cu originalul, în ceea ce privește valoarea, și cu atît mai puțin de a fi, cum crede Stirling (vol. I, p. 184), schița, altfel admirabil executată, pentru pînza de la Santo Tomé. Nu, tabloul iezuiților pare o replică, executată liber și ne-
249 îngrijit; caricatură, pînă la un punct, a origi-

nalului; ceea ce explică, într-un fel, părerea lui Stirling. Această libertate, unele tușe reușite, și ușoarele modificări ce se observă, trezesc bănuiala că provine din atelierul lui El Greco, deși contribuția lui este redusă⁸.

Oricum, nici el n-a vrut s-o adopte, pentru că n-a semnat-o, ceea ce este deja suspect, și nimeni nu poate s-o considere întru totul demnă de autorul *Inmormântării*.

NOTE

1 *Hystoria o Descripción de la Imperial cibdad de Toledo. Con todas las cosas acontecidas en ella, desde su principio y fundación. Adonde se tocan y refieren muchas antigüedades, y cosas notables de la Hystoria general de España.* Retipărită, acum, la Toledo, de Juan Ferrer, 1554. (Cartea a II-a, cap. 21).

2 *Chronica de la orden de los ermitaños del Glorioso padre Sancto Augustin. Diuidida en doze Cêturias compuestas por Fray Hierónymo Román, frayle professo de la mesma orden...* Salamanca, tipografia lui Joan Baptista de Terranova, 1569. (Centuria 10. Anul 1327, p. 64).

3 Inscriptiă meșterului Alvaro Gómez, din biserica Santo Tomé din Toledo, deasupra căreia este așezată *Inmormintarea contelui de Orgaz*.

A. Inscriptiă

DIVIS BENEFICIS, ET PIETATI. S.
TAMETSI PROPERAS, SISTE PAVLVLVM VIA-
TOR, ET ANTIQVAM VRBIS NOSTRAE HISTO-
RIAM PAVCIS ACCIPE.
D. GONSALVS RVIZ A TOLETO ORGAZI OPPIDI
DOMINVS, CASTELLAE MAIOR NO TARIVS, IN-
TER CAETERA SUAE PIETATIS MONUMENTA,
THOMAE APOSTOLI QVAM VIDES AEDEM, VBI
SE TESTAMENTO IVSSIT CONDI, OLIM AN-
GUSTAM, ET MALE SAR TAM, LAXIORI SPA-
TIO PECUNIA SVA INSTAVRANDAM CVRAVIT,
ADDITIS MVLTI CVM ARGENTEIS, TVM AV-
REIS DANARIIS. DVM EVM HVMARE SACER-
DOTES PARANT, ECCE RES ADMIRANDA ET IN-
SOLITA. DIVVS STEPHANVS ET AVGVSTINVS
COELO DE LAPSI, PROPRIIS MANIBVS HIC
251 SEPELIERVNT. QUAE CAVSA HOS DIVOS

INPVLERIT. QUONIAM LONGVM EST, AVGVSTI-
NIANOS SODALES, NON LONGA EST VIA. SI
VACAT, ROGA. OBIIT ANN. CH. M.CCC.XII COE-
LESTIVM GRATVM ANIMVM AVDISTI, AVDI
JAM MORTALIVM IN CONSTANTIAM. ECCLE-
SIAE HUIUS CVRIONI ET MINISTRIS, TVM
ETIAM PAROCHIAE PAVPERIBVS, ARIETES, II,
GALLINAS, XVI, VINIVTRES II, LIGNORVM
VEGTVRAS, II, NVMOS QVOS NOSTRI MORA-
PETINOS VOCANT, DCCC, AB ORGAZIIS QUO-
TANNIS PERCIPIENDOS IDEM GONSALVS TES-
TAMENTO LEGAVIT. ILLI OB TEMPORIS
DIVTVRNITATEM REM OBSCVRAM FORE SPE-
RANTES, CVM DVOBVS AB HINC ANNIS PIVM
PENDERE TRIBVTVM RECVSARENT PINCIANI
CONVENTVS SENTENTIA CONVICTI SVNT ANN.
CH. MDLXX, ANDREA NONIO MATRITANO
HVIVS TEMPLI CVRIONE STRENVE DEFENDEN-
TE, ET PETRO RV
IZ DVRON OECONOMO

B. Traducerea

Inchinat sfinților binefăcători și cucernicieii.

Chiar de ești grăbit, oprește-te puțin, trecătorule, și ascultă în câteva cuvinte o veche legendă a orașului nostru. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, senior al orașelului Orgaz, notar principal al Castiliei, s-a îngrijit, printre alte dovezi ale cucernicieii sale, ca biserica pe care o vezi, a apostolului Toma, în care a lăsat, prin testament, să fie înmormântat, altădată îngustă și prost întreținută, să fie restaurată și mărită, pe cheltuiala lui; făcându-i multe danii, de argint ca și de aur. Când preoții se pregăteau să-l îngroape, s-a petrecut un lucru uluitor și neobișnuit. Sfântul Ștefan și Sfântul Augustin, pogoriți din cer, l-au îngropat aici cu propriile lor mâini. Cum ar fi nevoie de mult timp ca să povestești ceea ce i-a îmboldit pe acești sfinți, întreabă-i despre aceasta, dacă ai timp, pe călugării augustini. Drumul este scurt. A murit în anul 1312 de după Hristos. Ai ascultat spiritul recunoscător al celor din ceruri. Ascultă acum nestatornicia celor muritori. Același Gonzalo a lăsat prin testament parohului și preoților acestei biserici, ca și săracilor parohiei, doi berbeci, 16 găini, 2 burdufuri cu vin, 2 încărcături de lemne și 800 monezi dintre acelea cărora noi le spunem maravedí, pe care trebuiau să le primească anual de la cei din neamul Orgaz. Aceștia, nevrînd timp de doi ani să plătească cucernicul tribut, în nădejdea că odată cu scurgerea timpului avea să se uite de el, au fost obligați la aceasta, prin hotărârea Tribunalului din Valladolid, anul 1570 după Hristos, susținînd aceasta cu putere Andrés Nuñez 252

de Madrid, preot al acestei biserici, și Pedro Ruiz Durón, econom.

4 Încercînd să soluționez îndoielile legate de data la care a fost pictată *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, am căutat să dau de aprobarea dată de cardinalul Quiroga și văzută de Villegas. Învățatul secretar al Arhivei Generale a Eparhiei din Toledo, don Ricardo S. Hidalgo, căruia îi rămîn foarte îndatorat, mi-a comunicat caracterul infructuos al cercetărilor sale în următoarea scrisoare:

„Toledo, 3 august 1906. Mai întîi a fost cercetat Indicele general al aprobărilor date de aceste Birouri arhiepiscopale și în care trebuia să se afle și cea a cardinalului Quiroga prin care se dădea încuviințarea pentru pictarea tabloului reprezentîndu-l pe contele de Orgaz, obiectul căutărilor noastre. În acest indice sau registru general, parcurs cu atenție de la anul 1583 și pînă la 1600, n-am găsit nimic.

După aceea au fost cercetate inventarele parohiei Santo Tomé; căci, păstrîndu-se în ea admirabila lucrare a lui El Greco și fiind plătită din fondurile parohiale, părea logic ca amintitul tablou să figureze printre podoabele și obiectele de valoare trecute în inventar. Nimic însă nu apare din 1604, data celui mai vechi inventar, și pînă la cel din 1814, care, la rubrica *Altare și Retabluri*, descrie unul astfel: „Alt retablu în Ghips, împreună cu masa sa iar în el așezată icoana Maicii Domnului — cu un tablou mare alături ce înfățișează înmormîntarea Contelui de Orgaz.” Această notă apare identic în inventarele ulterioare.

În sfîrșit, au fost cercetate registrele de conturi ale atelierului parohiei, calea cea mai anevoioasă, dar, fără îndoială, și cea mai sigură pentru a duce la bun sfîrșit interesanta noastră investigație.

Dintre acestea, cel mai vechi dintre cele găsite în aceste Arhive a fost cel ce începe cu anul 1598, adică paisprezece ani după ce a fost dată aprobarea. Analizînd cu luare aminte acest registru, în care cu o minuțiozitate scrupuloasă sînt trecute tot felul de cheltuieli ale parohiei, nu apare nici una care să aibă o legătură mai strînsă sau mai vagă cu faimosul tablou al Contelui, și de n-aș fi ținut atît de mult să vă fiu de folos, am fi renunțat; dar, în dorința noastră de a vă pune la îndemînă o informație, s-a continuat cercetarea și, în cele din urmă, a apărut în conturile anului 1672 următoarea notă pe care o transcriu, chiar dacă n-o socotesc de mare importanță, în ceea ce privește data tabloului, dar ea prezintă mare importanță pentru a dovedi că acesta a fost plătit și păstrat pe cheltuiala atelierului bisericii parohiale. Iată și nota:

„42 De asemeni i se trec în cont patruzeci și 253 șapte reali care printr-un ordin de plată al Preo-

tului au fost dați lui Simón bicepte pentru curățarea tabloului cu Sfântul Conte și pentru refacearea epitafului depun mărturie pentru acest ordin.”

Acest Simón era pictor, după cum reiese din partida 25 a aceluiași registru de conturi.

A rămas doar să dăm de registrul corespunzător datei aprobării, registru ce n-a putut fi găsit, în ciuda rîvnei noastre. În el, cu siguranță, se vor găsi notate, în mod amănunțit, data, suma și condițiile executării tabloului, dar, repet, nu l-am putut găsi.”

Așadar, cert este numai faptul că Villegas a văzut aprobarea dată în 1584 pentru pictarea *Inmormîntării*, și că, în 1586, cînd își scria *Flos Sanctorum*, tabloul era așezat deja la locul lui.

Pinza care, la mijlocul secolului trecut, era păstrată în condiții necorespunzătoare, atîrnînd fără să fie fixată în partea de jos, a fost restaurată la scurt timp după aceea sub îndrumarea d-lor F. de Madrazo și Matías Moreno.

Pentru a percepe, printr-un contrast, întreaga forță a concepției și a compoziției *Inmormîntării* lui El Greco, este interesant s-o comparăm cu tabloul cu același subiect, tratat de pictorul din secolul al XVII-lea, Sebastián Muñoz, nr. 2173 b, de la Muzeul Prado.

5 Am recurs la textul lui Pisa, deoarece în tot ceea ce ne interesează pe noi el nu face altceva decît să-l copieze pe Villegas, modificînd doar unele fraze lipsite de importanță și adăugînd, în schimb, propriile observații, și pentru că fiind vorba de un manuscris, și nu de o carte, este mai greu de consultat de marele public. În el se află și interesanta inscripție a lui Álvaro Gómez.

6 *Triste herencia*, de Joaquín Sorolla, a fost unul din tablourile trimise de acesta la Expoziția Națională de la Madrid, din 1901, unde i-a fost acordată medalia de onoare. (N.C. de J.).

7 Iar înainte în Creta. A se vedea documentele descoperite și publicate de C. Mertzios, menționate în cap. I, care confirmă ipoteza emisă de Pál Kelemen (*El Greco revisited*, The Macmillan Company, New York, 1961) potrivit căreia El Greco era deja matur cînd sosește la Veneția, venind de la Candia — a cărei ambianță intelectuală oferea multe posibilități pentru educarea unui tînăr inteligent și ambițios — și era foarte bine pregătit de cultura elenică. (N.C. de J.).

8 În catalogul de la Prado figurează ca a lui Jorge Manuel.

Capitolul VIII

RETABLUL DE LA TALAVERA LA VIEJA. COLEGIUL DOÑEI MARÍA DE ARAGÓN DIN MADRID. CAPELA SAN JOSÉ DIN TOLEDO. SPITALUL CARIDAD DIN ILLESCAS. ALTE OPERE CONGENERE

Cei zece ani cercetați de noi au fost ani critici și de încercare pentru El Greco, ani în care se transformă cu repiziciune personalitatea sa italiană, se afirmă cea spaniolă și se accentuează cea specifică, ce trebuie să-l fi caracterizat întotdeauna; și nimic nu este mai important, mai cu seamă când este vorba de caractere ca cel al lui Theotocópuli, decît să asisti în asemenea momente la gestația spiritului. În operele analizate, artistul a pus mai multă rîvnă decît în oricare alta din celelalte. Și chiar de n-ar fi așa, cert este că ele sînt cele *faimoase*. Și sînt pe bună dreptate: pentru că nu există altele în care să se mai învedereze atît de *unitar* ca în acestea bogăția compozițională, valoarea expresivă, diversitatea modalităților și adecvarea tehnicii. Și așa se explică faptul că publicul studios cunoaște și trebuie să-l cunoască pe El Greco în primul rînd prin retablurile de la Santo Domingo el Antiguo, *Batjocorirea*, *Sfîntul Mauriciu* și *Înmormîntarea contelui de Orgaz*. Inițiatul rafinat în secretele măiestriei ar putea, tot pe bună dreptate, să prefere pentru propria-i delectare alte lucrări mai puțin senzaționale, și ar fi de ajuns o singură figură, un portret, o simplă armonie cromatică pentru a-i stîrni admirația și entuziasmul; dar atît profanul cît și cunoscătorul

vor trebui să recurgă mai ales la acele mari compoziții atunci cînd vor încerca să explice sintetic caracterul lui El Greco și valoarea operei sale.

Dacă de acum înainte nu vom mai întîlni opere atît de ample și semnificative, în schimb, există multe congenere, destule ca număr pentru a ne permite să semnalăm noi etape, nu ca încercări efemere, ci ca transformări care au provocat stări durabile în viața artistică a pictorului. Totodată, se cunosc suficiente date documentare spre a putea stabili cărei perioade îi corespund aceste schimbări, deoarece se cunoaște, cu oarecare aproximație, data unora dintre cele mai caracteristice compoziții. Mai greu de realizat, deocamdată, este clasificarea sigură a tuturor tablourilor în ordine cronologică, și chiar gruparea lor în mod cert, fără să lase loc îndoielii, în cadrul fiecăreia din diferitele maniere pe care pictorul le-a cunoscut. Această operație este îngreunată și de lipsa unui studiu comparativ, de dispersarea tablourilor, de numărul redus al lucrărilor anterioare care să incite la o nouă reflecție și la o nouă critică, precum și de caracterul proteic al spiritului și tehnicii lui El Greco, manifestîndu-se, uneori, în opere care au fost executate, fără nici un fel de dubiu, în același timp, trăsături de factură și mai ales de colorit care, la prima vedere, dacă nu ai un ochi avizat, te-ar îndemna să le clasifici în perioade diferite. Cu aceste rezerve și fără a avea cea mai mică pretenție de a o considera definitivă, voi face o primă încercare de a grupa tablourile de mai mare importanță, singurele pe care le voi menționa în text.

Retablul de la Talavera la Vieja. Primul jalon al perioadei posterioare *Înmormîntării contelui de Orgaz* îl formează *Retablul Bisericii din Talavera la Vieja sau Talaveruela*, din provincia Toledo¹. Contractul pentru picturile acestui retablu a fost făcut în 1591.

În această perioadă se accentuează idealismul și tendința de a reprezenta figuri puține și de mari dimensiuni; tehnica dobândește mai multă vioiciune și spontaneitate, coloritul devine mai argintiu, semitentele mai șterse, griurile mai fine și mai roze. Există ceva nou în arta lui El Greco. Așa cum la Veneția, văzînd-o adormită pe Ariadna lui Tițian nu rămînea altceva de făcut decît s-o trezești — și asta a făcut-o Tintoretto, sau să-i pictezi veșmintele și podoabele — și asta o făcuse Veronese, în lume mai rămînea încă o atitudine: *s-o faci să viseze*. Și în asta rezidă noul în arta lui El Greco: visare, nu dramatică, ci umană, spiritualitate, forță temporală, dinamism, barochism.

Retablul și statuia Fecioarei nu păreau a fi ale lui El Greco. În partea de jos a retablului se aflau figurile *Sfîntului Petru* și *Sfîntului Andrei*², așezate de o parte și de alta a statuii Fecioarei. În centrul părții de sus se afla *Încoronarea Fecioarei*³, o capodoperă pentru care, spre a o face cunoscută publicului, am fost solicitat să țin o conferință la Muzeul Prado. Lucrările laterale erau neidentificabile, iar după ce au fost restaurate la Muzeul Prado s-a confirmat că nu aveau caracterele lui El Greco.

Încoronarea Fecioarei, care este de dimensiuni aproape la fel de mari ca și cea de la San José din Toledo, o reprezintă, ca și aceasta, pe Fecioară frontal și în poziție șezîndă, între nori, cu mîinile la piept, într-o atitudine de rugăciune, cu picioarele așezate pe o semilună, iar privirea atîntită în sus, contemplativă. În dreapta ei, Isus, în stînga, Dumnezeu Tatăl, înfășurat într-o mantie albă și cu un sceptru fin în mîna stîngă, și ambii plasați paralel, pe nori, iar cu mîna dreaptă, întinsă, țin coroana deasupra capului Fecioarei. În partea de jos a tabloului se află șapte semifiguri de sfinți. În stînga: sfîntul Francisc, sfîntul Ioan Evanghelistul, sfîntul Ștefan și încă un sfînt. În dreapta: sfîntul Dominic, sfîntul Ioan Botezătorul și sfîntul Ieronim.

Colegiul Doñei María de Aragón. Al doilea jalon al acestei perioade — despre care avem cunoștință după *Retablul de la Talavera la Vieja* — îl formează picturile pentru „Retablo del Colegio de Religiosos Calzados de la Orden de San Agustín“, din Madrid, colegiu denumit îndeobște, după numele ctitoriei, „al Doñei María de Aragón“, o femeie de neam mare și doamnă de companie a reginei doña Ana, a patra soție a lui Filip al II-lea, care într-un act întocmit la „Hervas în Portugalia la douăzeci ianuarie 1581“, spune: „Îi mulțumim și îi dăruim domniei voastre Doña María de Aragón spre a înălța și ctitori Mănăstirea sau Colegiul pe unul din terenurile noastre... din cele pe care am dispus să fie cumpărate de la Mănăstirea San Martín, aparținând Ordinului Sfântul Benedict și de la alte persoane particulare în apropiere de cișmeaua numită a lui Leganitos“⁴. Palomino afirmă că „îi aparține și proiectul retablului Bisericii“, ceea ce a fost confirmat de documentele publicate de San Román în 1927, în *De la vida del Greco*.

Unul dintre acestea îl constituie împuternicirea pe care o dă El Greco colaboratorului său Francisco Preboste. Poartă data de 20 decembrie 1596 și spune: „Să știe toți cei ce au să vadă acest act de împuternicire că eu dominico griego locuitor al acestui oraș foarte distins toledo, recunosc că întrucât din dispoziția domnilor președinte și magistrați ai consiliului Regal al maiestății sale am primit comanda executării Retablului pentru colegiul pe care dona maria de aragón răposata odihnească-se în pace l-a ctitorit în orașul madrid și am acceptat de a i-l face în întregime și așeza în amintitul colegiu în următorii trei ani în așa fel încât în ziua de crăciun a primului an de după o mie cinci sute nouăzeci și nouă trebuie să fie așezat la locul său și fixat iar pentru amintita lucrare trebuie să mi se dea acum cinci sute de ducați și încă cinci sute cind am să trimit proiectul iar la sfârșitul fiecărui an 258

cîte o mie de ducăți iar restul din suma cvenită pentru amintitul rețablu în timp de cincisprezece zile de la stabilirea valorii amintitei lucrări și în acest scop s-a dispus să împuțernicesc..." „decī dau și recunosc că îți dau împuțernicire... dūmitale francisco preboste servitorul meu locuitor al acestui oraș toledo care te afli de față îndeosebi ca pentru mine și în numele meu și întocmai ca mine reprezentînd propria-mi persoană să mă poți obliga și să mă obligi să fac amintitul rețablu și ți-l voi face în întregime și așeza în cei trei ani amintīți... și pentru ca dūmneata însuți să poți primi și să primești antīcipat orice sumă de maradevīs și orice plată ce mi se va face în contul amintitei lucrări și a rețablului..." Altul îl constituie dispoziția Consiliului Regal și actele cu privire la garanțiile pe care a trebuit să le ofere El Greco pentru lucrarea de la Colegiu. În el se afirmă că „Dominico griego" a recurs la Consiliul Regal pentru că „nu avea la această Curte (Madrid) vreun om care să-l gireze în această chestiune însă avea în acest oraș (Toledo) al cărui locuitor era" și din acest motiv solicita ca garanțiile să fie primite la Toledo. În acea vreme se obișnuia să se dea garanții pentru a putea realiza o asemenea lucrare. Aflăm, deci, din acest document, giranții pe care artistul i-a întîlnit în Toledo și pe care îi va adăuga la numărul de prieteni deja cunoscuți: „Don Pedro Laso de la Vega, conte de los Arcos, Alonso de la Fuente Montalbán, trezorier al Monetăriei, și Francisco Pantoja Ayala, secretar al consiliului serenisimului senior cardinal Alberto, arhiepiscop de Toledo". Și, în sfîrșit, documentul datat 12 iulie 1600, în care Luis Hernández, căruțaș, se angajează să transporte la Madrid, pentru suma de 1 800 reali, „un rețablu" pe care El Greco îl făcuse pentru Colegiul doñei María de Aragón, „cu toate accesoriile care au fost făcute pentru el". În căruțe nu va duce decît rețablul și persoana

la Madrid. Francisco Preboste este unul din martorii actului.

Ceán scrie că El Greco „a executat” acest rețablu „în 1590”. Probabil că această dată provine de la același Dávila, care afirmă: „Am văzut un act original... semnat de Fray Alonso de Orozco care declară... Intrăm în această clădire a Colegiului Marti 3 Aprilie anul 1590. Fray Alonso de Orozco a oficiat prima Liturghie joi 11 din aceeași lună, ziua sfântului Leon cel Mare, și s-a dat împărțanie cu încuviințarea Cardinalului cu mare solemnitate de către Episcopul de Cardona la 16 mai anul amintit”. Dar data pe care o dă Ceán nu coincide cu cele pe care le oferă documentele menționate mai sus.

El Greco și-a început deci lucrarea în 1596, și după cum reiese din registrul de conturi al lui Alonso de Arévalo, găsit de Don Cristóbal Pérez Pastor în arhiva notarială din Madrid, și din altele publicate de San Román, nu a încasat banii pentru lucrare pînă în anii 1598 și 1601. Am descoperit în arhiva notarială din Toledo că și în acest caz, ca în atîtea altele, a avut loc un proces⁵; că „din ordinul Maiestății Sale s-a dispus să se plătească o mie de ducăți amintitului domn Dominico Greco”; că acesta a sechestrat bunurile doanei María de Aragón și că, printr-un act, făcut la Toledo, la 22 iunie 1599, la cererea executorilor testamentari ai doanei María și, poate cu speranța de a intra mai ușor în posesia banilor, a ridicat sechestrul.

Nici despre rețablu și nici despre picturi, pentru care s-a plătit, în total, 65 300 reali, nu am întîlnit vreo relatare înainte de anul 1820, cînd Colegiul a acceptat să se mute aici Parlamentul, al cărui salon a redevenit apoi biserică, pînă în 1835, cînd edificiul a devenit Palatul Senatului. Palomino le menționează ca pe niște lucrări ridicole, „atît prin dezarticularea desenului cît și prin coloritul fad”, Ponz ca pe ceva din „extravaganța ce poate fi 260

văzută a acelui artist“, iar Ceán spune despre opere doar că „tratează viața lui Hristos“. Este verosimil să credem că pânzele aveau să treacă la Muzeul Național organizat în fosta mănăstire Trinidad și alcătuit în principal din tablourile fostelor mănăstiri; dar *Catalogul* lui indică doar proveniența unuia, care nu ne interesează, nefiind autentic, din cele zece pe care i le atribuie lui El Greco, ce vor trece, după desființarea Muzeului Național, la Muzeul Prado. *Catalogul* acestuia conține indicația potrivit căreia numărul 821, care reprezintă *Botezul lui Hristos*, provine de la biserica doănei María de Aragón. Și cu o asemenea informație dispunem de pista necesară pentru a urmări cronologia operelor lui El Greco.

De perioada *Botezului lui Hristos* cred că sînt legate alte două tablouri de compoziție, care se află la Prado: *Răstignirea* (nr. 823), și *Învierea* (nr. 825). Necunoscîndu-li-se cu certitudine proveniența, n-am să mă aventurez să susțin că sînt tot de la Colegiul augustinilor *calzados**, deoarece tot așa de bine ar fi putut ajunge aici din alte biserici din Madrid, pentru care, chiar în același timp, a lucrat pictorul. Dar ceea ce sare în ochi este analogia pe care o dovedesc aceste trei tablouri — seoase la lumină, din fericire, împreună cu altele cîteva ale lui El Greco, din întunecoasele locuri unde pentru mult timp au fost cu dispreț surghinuite, — între ele și toate cu „Gloria“ *Înmormîntării*, atît sub raportul concepției, cît și al tehnicii. Același spirit taciturn și încruntat ca și în „Gloria“, deși diminuat în acord cu subiectele; stratul de culoare este același, tonalitatea identică, departe de luminozitatea rece a *Sfintei Treimi*, cu care și sub acest raport pot fi comparate; și, stinse și contopite într-o tentă monotonă, asprimile de o îndrăzneală ireverențioasă din *Sfîntul Mauriciu*. Cînd au fost

* Călugări ce purtau încălțăminte, spre deosebire de *descalzos*, care umblau fără încălțări (n. tr.).

din nou montate tablourile, au rămas neacoperite, din fericire, marginile laterale ale pânzelor, unde artistul își curăța penelurile. Acele tușe, în care domină ocrul și carminul închis, explică tonalitatea oarecum opacă și ocră a carnației și a ambianței din acest grup de tablouri, care descind direct din partea celestă a *Înmormântării*.

La fel de tristă și neliniștitoare ca *Răstignirea* este și *Învierea*, deși subiectul este atât de diferit, și ceva mai puțin decât ambele, *Botezul lui Hristos*. În toate, cadrul este restrâns, acțiunea concentrată, iar figurile, umanul și dramaticul, se desprind pe un fundal pierdut obscur, aproape întunecat; în toate, lupta realismului expresiei și al redării figurilor nude cu formulele tradiționale; în toate, sobrietate și echilibru compozițional, în toate, incorectitudini presărate în ciuda solidității constructive, în toate, scandaloasele alungiri, alături de gravitate și eleganță; în toate, accentuata expresie nervoasă, alături de individualitate și viață nemuritoare.

Ceea ce *Botezul lui Hristos* mai păstrează din clasicul tipar italian și ceea ce există în interiorul său, totuși, ca spirit refractar acestui tip, se poate vedea prin raportare la tabloul cu același subiect al lui Tintoretto de la Prado (nr. 397): dispersat și agitat, scăldat în peisajul și ambianța naturală, cel venețian; circumscris la viața interioară, simplu și auster, în conținut și formă, cel spaniol al lui El Greco. Figura lui Isus este în *Botezul* cea mai puțin importantă. Solidă și bine construită, dar prea corectă, și de o suavă placiditate inexpressivă, neobișnuită la artist. În schimb, nu pot fi mai ai săi, datorită accentului viguros, descărnatul Înaintemergător, în contrast cu acele femei toledane, atât de spirituale și părînd a fi atât de puțin spirite pure, care țin veșmintele Domnului; și acel bătrîn redat naturalist, atât de îndepărtat de orice clasică grandilocvență — cea mai reușită figură a tabloului, 262

prin expresie, prin desen și prin albul strălucitor și consistent al mantiei —, care, între posesac și surizător, mai degrabă le dojenește decât le binecuvîntează pe celelalte creaturi tot atît de îndepărtate, ca și cele de jos, de tipul consacrat pentru frumusețea feminină și pentru îngeri, dar prin ale căror chipuri și ale căror atitudini fermecătoare debordează viața interioară a sentimentului.

Răstignirea (nr. 823), subiect ce apare acum pentru prima oară, ca și *Botezul* (nr. 821), în opera lui El Greco, este, dintre cele trei compoziții, cea care pune în evidență cu cea mai mare intensitate temperamentul pictorului. Sobră, dură, lugubră, sufocantă și angoasantă, cu figuri angulare și tăioase, ce par a fi mai degrabă statui de lemn cioplite cu toporul, este vrednic de remarcat cît de fidel reproducea, totuși, după atîția ani, schema acelei faimoase *Răstigniri*, pe care Rafael a creat-o la începutul activității sale pentru Castello della Pieve, dar cu ce spirit diferit! Cea italiană este delicată și calma *Răstignire* a unui temperament armonios, a unui popor deschis Naturii, scăldat încă în lumina ce izvorăște din ea; cea spaniolă este *Răstignirea* unei rase aspre și a unor vremuri de restriște, ieșită din negură, cu violente lumini aruncate, cu unghiuri și muchii pretutindeni, cu un fel de cadavru marcat de o suferință necunoscută drept Fecioară și o Magdalenă ajunsă la capătul puterilor, isterică, cu privirea rătăcită, îmbrățișînd spasmodic crucea, într-un paroxism al dragostei și al pocăinței, și care „moare pentru că nu moare”. Este *Răstignirea* misticii noastre, cea care răspunde *Înmormîntării*, cea pe care toți acei cavaleri trebuie s-o aibă la capul paturilor lor, cea care se potrivește genuinei și legendarei evlavii spaniole din *Guía de Pecadores*, intensă și severă, lipsită de zorzoane de prost gust și de dulcegării exotice. În această Magdalenă și în acest inger, care, redat printr-un racursiu neverosimil, din spate, o ajută,

cu batista, la ștersul singelui ce picură de pe picioarele lui Hristos — cele două figuri pe care pictorul le adaugă compoziției rafaelești — este concentrat, ca într-un rezumat, tot El Greco.

Drumul străbătut de la sosirea sa în Spania poate fi urmărit comparînd *Învierea* de la Muzeul Prado cu cea de la Santo Domingo el Antiguo din Toledo. Ambianța celestă, mormîntul, spațiul, depărtările, într-un cuvînt, aerul italian, au dispărut. Hristos se încheagă dintr-o masă de carne neliniștită, de o tonalitate opacă, iar naturalismul figurii, fără urmă de accent eroic, nu izbutește acum să confere, la fel ca în alte dăți, demnitate. Se accentuează caracterul realist al tipurilor, dispunerea neobișnuită în tablou, extravaganta contorsionare a trupurilor și violenta forță expresivă. Îngerul din *Răstignirea* se află aici într-o demnă rezonanță cu soldatul doborît, pe spate, din centrul tabloului, o figură nudă de mare siguranță, dar care pare, în mod ciudat, atîrnată de picioarele lui Hristos, ca și cum ar fi două figuri inversate, într-o simetrică opoziție și dublare. Este neîndoios că formele provin din decadenta inspirație romanistă, dar ambianța locală și expresia realistă, care l-au invadat, ne fac să ne gîndim îndată la ceva mai proaspăt și mai substanțial, care, într-un anumit fel, respiră viață și tocmai pentru aceasta, fără a se sustrage ineluctabilei legi a timpului și a mediului, este, în ceea ce are ea esențial, mai aproape de sufletul ce animă grupurile tumultuase ale lui Signorelli în Capela de la Orvieto decît de inerta repetare a unor modele epuizate.

Nu numai acestei perioade, ci aceluiași grup de lucrări ce provin de la *Colegio de agustinos calzados*, cred că trebuie să aparțină încîntătoarea *Bunavestire* care de la Muzeul Prado a fost mutată în 1883, cînd El Greco nu prea era apreciat, la Biblioteca-Muzeu Villanueva y Geltrú, unde se păstrează și astăzi. Analogia, 264

în toate privințele, cu *Botezul*, și chiar dimensiunile sale, foarte asemănătoare cu ale acestuia din urmă, mă fac să presupun că ambele ocupau retablurile laterale ale bisericii Doinei Maria de Aragón; mă bizui în această presupunere, pe de o parte, pe repetarea acestor două subiecte, mai târziu, după cum vom vedea, și în aceeași dispunere, la spitalul Tavera, iar pe de alta, pe faptul de a ști⁶ că atunci când sala a redevenit biserică, la sfârșitul domniei lui Fernando al VII-lea, a rămas în ea un rețablu cu această lucrare a *Bunevestiri*, cum era denumit și Colegiul, pînă care a trecut probabil la Muzeul Național și apoi la Prado.

Sfîntul Vasile — mai bine-zis: *Sfîntul Benedict* —, care în catalogul de la Prado figurează la numărul 817, operă viguroasă, aproape de primă mărime, deși urîțită din cauza restaurărilor, excelentul *Sfîntul Iacob*, de la Hispanic Society din New York, o lucrare de mare finețe și distincție, și *Capul de sfînt* aflat în posesia moștenitorilor lui Sir William van Horne, Canada, care pare să fie un fragment al unei compoziții mai mari, sînt tablouri care, judecînd după analogia pe care o păstrează cu cele anterioare, de care tocmai am vorbit, în privința spiritului, tehnicii și coloritului, cred că trebuie situate tot în această perioadă.

Capela San José. Între 1595 și 1603 El Greco execută două grupuri de lucrări, în care, atît prin concepție, cît și prin manieră, vedem că se eliberează de acel tip de criză sumbră ce predomină în cele ce urmează *Înmormîntării*. Ne aflăm într-o nouă fază a artei și îndeosebi a tehnicii sale. Mă refer la „retablurile faimoasei Capele San José din Toledo“, la tabloul *Sfîntul Bernard* din același oraș și la cele din „Biserica spitalului Caridad, din orașelul Illescas“. De cel de al doilea, făcînd parte din seria franciscană, vom vorbi într-un alt capitol.

Capela San José este primul lăcaș sfânt închinat în era creștină sfântului Patriarh și a fost ctitorită de frații, executori testamentari, ai cavalerului Martín Ramírez în casele acestuia, care aparținuseră mai înainte marchizului de Montemayor. În ele și la invitația lui Ramírez a găsit un timp adăpost Sfânta Teresa, împreună cu alte călugărițe, întemeind Mănăstirea în 1568, după cum reiese din capitolul al XV-lea din *Libro de las Fundaciones*⁷, așteptând ca Ramírez să le înalțe aici mănăstirea pe care le-o promisese. A murit fără să-și poată duce la îndeplinire promisiunea; executorii lui testamentari au pus tot felul de piedici și, în locul ei, s-a construit actuala Capelă, în stil greco-roman, sfântită la 26 decembrie 1594. În arhiva ei se păstrează un act⁸, întocmit la Toledo la 13 decembrie 1599, de învoială și înțelegere între protectorul și capelanul principal doctorul Martín Ramírez, profesor de teologie la Universitate și nepot al ctitorului, și El Greco, în care se declară că, în fața judecătorului general la orașului, a avut loc un proces, întrucât lui Ramírez i s-a părut prea mare suma la care părțile evaluaseră retablul construit și instalat de El Greco în Capelă și că „pentru a evita cheltuielile de judecată și alte cheltuieli ce trebuiau făcute dacă se continua procesul... aprobă evaluarea la suma de 31 328 reali“.

Din document mai aflăm că Dominico s-a angajat, printr-un act, datat 20 noiembrie 1597, să realizeze lucrarea amintită. Astfel, el a executat retablul în doi ani, și deși nu se spune nimic despre picturi, cert este nu că ar fi ale sale, ci că atunci au fost făcute, căci, neexistând vreun motiv să presupunem contrariul, și făcând, cum și fac, parte integrantă din retblu, în actul menționat „Martín Ramírez se angajează să-i plătească imediat lui Francisco Medina care face pînze o mie cinci sute trei reali pe care i-i datorează amintitul Dominico Greco“, ceea ce reprezintă, fără nici o 260

îndoială, suma necesităţii pentru pînza tablourilor.

Acestea sînt în număr de patru: două, în retablul principal, şi cîte unul, în micile retabluri laterale. Şi deşi acestea din urmă nu sînt menţionate în act, stilul revelă că toate trebuie să fi fost pictate în acelaşi timp. În centrul retablului, un imens *Sfînt Iosif*, al cărui nume este purtat de capelă, redat în picioare, în poziţie de mers, cu o cîrjă de episcop în mîna dreaptă şi protejîndu-l cu cea stîngă pe copilul Isus, care păşeşte alături de el, cu braţul stîng ridicat, ca şi cum ar arăta drumul. Trei îngeri, în cele mai ciudate şi dificile poziţii, se precipită din înălţimi, presărînd flori deasupra capului patriarhului, a cărui enormă figură calmă se detaşează pe un fundal pierdut de cer înnoirat. Numai jos, în depărtare, se zăresc dealurile din Toledo şi profilul specific al oraşului, cu monumentele ce-l caracterizează cel mai mult: castelul San Servando, podul Alcántara, zidurile, turnul catedralei, deşi imposibil de văzut din acel loc, şi Alcazarul, fără acoperişurile turnurilor, adăugate ulterior. Peisaj care, cu capricioase modificări, spre a-i găsi un caracter şi o semnificaţie, îl va repeta mereu de acum înainte, în aceeaşi ciudată şi neverosimilă perspectivă, ca un fel de concesie făcută realităţii spaţiului, sau de simbol stereotip; o suprafaţă cît mai mică de pămînt, pe care personajele, singurul lucru ce îl preocupă, să-şi pună picioarele.

Celălalt tablou din retablul principal se află pe atic şi reprezintă *Încoronarea Fecioarei*. Redată în poziţie sezîndă şi din faţă, deasupra norilor, cu mîinile împreunate la piept, într-o atitudine de rugăciune, cu picioarele aşezate pe o semilună, iar privirea atîntită în sus, contemplativă. În dreapta ei, Isus, în stînga Dumnezeu Tatăl, înfăşurat într-o mantie complet albă şi cu un sceptru fin în mîna stîngă, şi ambii plasaţi paralel, pe nori; iar cu mîna dreaptă, întinsă, ţin coroana aurie deasupra

capului Fecioarei. Sus, un porumbel alb printre capetele mici de îngeri, iar în partea de jos a tabloului, șase semifiguri, câte trei de fiecare parte, probabil ctitorul capelei și familia lui.

În retablul lateral al Epistolei se află *Fecioara*, redată tot din față și în poziție șezândă deasupra norilor, dar de această dată cu Pruncul gol în poală și cu capete de îngeri drept nimb, la fel ca și la picioarele sale. La înălțimea sa, în aer, doi îngeri adulți, câte unul de fiecare parte, într-o atitudine de adorare a lui Isus; și la picioarele îngerilor, față în față, două semifiguri de femeie în poziție șezândă, de o infinită frumusețe și eleganță: sfânta Inés, ținând mielul alb pe antebrațul stîng, iar dreapta dusă la piept — un *leitmotiv*, reluat după atîta timp; o nouă apariție, pînă și în trăsăturile fizionomice, a frumosului tînăr din tabloul *Izgonirea neguțătorilor din templu* —, și sfânta Martina⁹ cu frunza de palmier a martiriului și cu mîna dreaptă pe capul unui leu, pe a cărui frunte El Greco a înscris literele δ și θ, inițialele prenumelui și numelui său.

În partea cealaltă a bisericii, în retablul Evangheliei, și contrastînd cu o astfel de compoziție de *Sacra conversazione*, atît de rară datorită caracterului ei tradițional, odată cu sfîrșitul secolului al XVI-lea, apare un adolescent, imberb, cu capul descoperit și tuns, gulerul și manșetele plisate, cu bustul acoperit de o armură cu incrustații de aur, cu pantaloni brodați, de modă veche, și jambiere strînse, care, pe un enorm cal alb, cu harnașament negru, și în poziție de mers, încearcă să-și taie cu spada capa verde pentru a o împărți cu un cerșetor imens, cu carnație verzuie, care stă în picioare, în dreapta sa, gol și rugător. Drept fundal, cerul. Nu există alt pămînt în afară de cel pe care se calcă; iar în depărtare, simbolică și cunoscuta imagine a orașului Toledo. Este vorba, desigur, de cunoscuta legendă a *Sfîntului Martin din Tours*, pictată în aminti- 268

rea ctitorului capelei. Dar există în această seenă atîta vitalitate, o expresie națională atît de intimă, atîta forță sugestivă, un încîntător și poetic romantism fără egal, încît tuturor acestora se datorează, mai degrabă decît ne-eunoașterii unui amănunt istoric, faptul că unui critic străin, dînd frîu liber fanteziei, cum se obișnuiește adesea, cînd este vorba de *lucruri din Spania*, i s-a părut că vede în lucrare nici mai mult nici mai puțin decît pe principele don Carlos călare sau, mai mult, faimosul episod din viața Cidului, în care eroul îi întinde cu pietate mîna unui lepros!¹⁰

Se respiră în voie în acest mie și liniștit lăcaș sfînt, eliberați deja de obsesia *Inmormîntării* și a tablourilor în care se prelungește spiritul său melancolic. Acum domnește senina placiditate, dragostea, tandrețea, copilăria, frumusețea, tinerețea voioasă și generoasă. Capătă tot mai multă sobrietate modalitatea în care își concepe lucrările și totodată se accentuează naturalismul firesc. Nimic din vastele și complicatele compoziții anterioare. Figuri puține și de dimensiuni mari în fiecare tablou, fără urme de ambianță eroică. Aceeași intensă expresie spirituală ca și mai înainte, aceeași înaltă idealitate, dar mai mult repaos și echilibru. Tehnicii lente și împăstare îi succede alta mai rapidă și mai spontană; pasta se rarefiază, grundul este subțire și lasă să se vadă pînza; voalarea este delicată, tușele din ce în ce mai alerte și mai lungi; contururile vagi; pata este delicată, iar culoarea așternută direct și energie lîngă altă culoare, fără a se contopi, încercînd să caute combinația optică, armonia pe retină mai degrabă decît pe paletă. Odată eliminate tonalitățile opace și asperitățile ultramarinelor și cromurilor, acum domnesc în mod absolut, mînuite cu ușurință, tonurile argintii, semitentele compuse, alburile argintii, verdele, roșul și galbenul, temperate; și totul învăluit cu finețe în gri și într-o tonalitate generală roză.

269 O discretă și temperată simfonie de valori, fără

dezacorduri și fără strident, căutînd, mai mult decît exuberanță strălucitoare, impresia de realitate în trecerile cromatice line prin intermediul tentelor stinse, al căror caracter îl constituie distincția și eleganța. În liniștea plăcută a acestei izolate capele toledane, subjugati de expresia profundă și simplitatea originală a sfîntului Iosif și a Pruncului, de pura spiritualitate a Fecioarei, a sfintelor și a îngerilor, de misterioasa încîntare legendară a tînărului hidalgo milostiv, simțim fascinația poeziei calme a tăcerii, care a putut să-i inspire cretanului, acum cînd anii săi de tinerețe rămăseseră undeva departe, în urmă, melodii de o asemenea prospețime, scăldate în griul clar al seninelor și melancolicelor lumini autumnale.

În prima ediție a acestei cărți există un *Post Scriptum* ce începe astfel: „După ce s-a încheiat imprimarea acestei lucrări s-a aflat de profanarea capelei San José din Toledo, care era de mult pregătită. Bazîndu-se sau nu pe legea scrisă, dar contrar celor mai înalte idealuri care înobilează viața, protectorul acestui lăcaș sfînt, vrînd să schimbe această calitate cu aceea de stăpîn, a smuls și vîndut în străinătate pînzele retablurilor laterale: *Sfîntul Martin* și *Fecioara*, mutilînd în mod barbar singurul sanctuar dintre cele împodobite de El Greco ce mai rămăsese intact...“¹¹. Tablourile au fost cumpărate de dl. Widener, din Philadelphia, și acum se află la National Gallery din Washington.

Spitalul Caridad din Illescas. Aceleași calități caracterizează și cel de al doilea grup de tablouri și, totodată, cel de al patrulea jalon al perioadei la care m-am referit mai înainte: cele pictate pentru biserica spitalului Caridad din Illescas, veche ctitorie a cardinalului Cisneros. Palomino, Ponz și Ceán îi atribuie lui El Greco proiectul, retablul, statuile și picturile, atît din această biserică cît și din cea aparținînd acelor *Religiosos descalzos de San* 270

Francisco, din același orașel, din aceasta din urmă nemaipăstrându-se nimic.

Un document autentic care să certifice data acestor lucrări nu exista; și astfel, sprijinindu-se pe autorii menționați, se aprecia că trebuiau să fi fost executate cu puțin înainte de 1600, căci atât Palomino cât și Ceán afirmă că în acest an s-a dat sentința în favoarea lui El Greco în procesul pe care i-l intentase perceptorul din Illescas spre a plăti un impozit pentru sumele obținute din vânzarea operelor. Procese care, cum vedem, îl urmăresc pe pictor, deși de data aceasta era cu fiscul. Faptul trebuie să fi avut ecou printre artiști și să fi contribuit la creșterea respectului lor față de El Greco, căci sentința favorabilă pe care el a obținut-o, ca și temeinicia ei, au fost invocate ulterior, în diferite ocazii în care administrația a pretins impozit pictorilor, drept argument principal pentru a fi scutiți de el. A fost, după câte se pare, pentru prima oară în Spania când pictura a fost scutită de impozit; și dacă El Greco, apărându-se singur, cum se susține că a făcut, a fost autorul argumentului care a servit la pronunțarea sentinței — lucru deloc neverosimil dacă avem în vedere părerea pe care contemporanii lui ne-au transmis-o despre el — îl transcriem aici, ca pe un fapt curios, așa cum se desprinde din pledoaria avocatului don Juan Alonso de Butrón la procesul, care din aceleași motive, l-au avut Vicente Carducho și alți pictori; litigiu faimos, despre care au mai furnizat informații Lope de Vega și alți oameni iluștri.

„Pictorii își apără arta lor cu imunitățile care au făcut-o liberă încă de la naștere... Ei susțin că textul legii nu constrânge operele făurite de mâinile lor, ci el există doar pentru a aplica geniul cu artă la ceea ce trebuie pictat: contract nenominal, *do ut facias*, ce nu admite impozit; mai exact închiriere și nu vânzare, pentru care niciodată nu s-a plătit im-

pozit, așa cum este socotită de datină, care este admisă totuși de rigorile legii Regatului, întrucât este o interpretare a ei, și așa este declarat de legi ulterioare și într-un caz asemănător judecat de însuși Consiliul Regal, Tribunalul Suprem. . .” Această judecată, la care se referă, este cea a procesului lui El Greco. Așa îl inserează Butrón în „Al treilea motiv. Că, în conformitate cu cele relatate, Consiliul Fiscal a dat sentința în favoarea picturii, în procesul pe care perceptorul din Illescas l-a avut cu Dominico Greco, în legătură cu cei cincizeci de mii de maravedis, ca impozit pentru tabloul pe care l-a făcut pentru biserica din amintitul orașel, și ținând cont de această hotărîre Consiliul trebuie să judece acest proces”¹². Sentința pe care Consiliul a confirmat-o în mod definitiv, la recursul din 11 ianuarie 1633, hotărînd ca „pictorii să nu plătească impozit pe picturile ce le vor face și vinde, chiar dacă nu le-au fost comandate; și cu condiția ca să plătească impozit pe cele ce vor fi vîndute, fără să fie făcute de ei, în casele lor, la licitații sau în altă parte”¹³.

Într-un astfel de argument trebuie să-și fi avut originea cea de a treia legendă cu privire la El Greco, și anume că nu-și vindea, ci doar își amaneta tablourile. Și deși Palomino (p. 427) afirmă că o făcea doar „în timpul cererii, deoarece, cum impozitul se percepe numai pe ce vinzi, nevînzînd nu avea de ce să plătească impozit”, dar faptul că adaugă în rîndul imediat următor că „unii spun că știu sigur că *Batjocorirea* . . . este amanetat și că chiar s-a făcut o chitanță în această privință”, se explică prin aceea că se acreditase eroarea. Am văzut deja, la locul convenit, cît de inexactă este această afirmație, iar acum, din pledoaria lui don Juan Butrón și prin sentință, se înțelege că El Greco nu amaneta, ci vindea și putea să-și vîndă tablourile fără să plătească impozit, întrucât vînzarea era considerată în acest caz ca un contract nenominal, prin care nu se oferea o marfă pe 272

bani, ci se „aplica geniul cu artă“ la ceea ce trebuia pictat.

La cinci l-a aplicat El Greco pe al său în spitalul Caridad, adică sînt cinci tablouri ale lui ce se mai păstrează în această biserică, deși este de presupus că făcuse și un al șaselea. Și toate au fost executate nu înainte de 1600, ci după 18 iunie 1603, an în care s-a întocmit în fața notarului din Illescas contractul în vederea realizării lor¹⁴. Retablul trădează cea mai intimă asemănare cu cel de la San José. Nu încapă îndoială că aparținîndu-i unul, și celălalt îi aparține tot lui El Greco, și amîndouă sînt făcute în aceeași vreme, fiind compuse dintr-un singur corp înalt de arhitectură cu capiteluri corintice, antablament și fronton clasice, cel din urmă fiind întrerupt de un alt corp mai mic, cu atic. Centrul retablului, în loc să aibă pictură, ca la Toledo, este aici liber, spre a fi rezervat tradiționalei imagini sculptate a Fecioarei care dă și numele bisericii, bogat ornamentată, în spiritul autenticei, dar antiestetice, uzanțe spaniole. În partea superioară El Greco a plasat — între două statui de lemn, care reprezintă Credința și Speranța — tabloul cu *Milostivenia*, o figură de femeie, acoperită cu o mantie largă, sub ale cărei falduri se adăpostesc, de o parte și de alta, două semifiguri, în mărime naturală, ce se sprijină în bastoane și cîrje și avînd aer de bolnavi.

Prima mențiune pe care am întîlnit-o cu privire la acest tablou în dosarele cu contracte ale spitalului prezintă deosebit interes, fiind revelatoare pentru integritatea caracterului pe care artistul și-a păstrat-o pînă la sfîrșitul vieții, precum și pentru veșnicul conflict în care s-a aflat cu publicul, în ciuda influenței, aproape dictatului, pe care îl exercitase asupra acestuia. În legătură cu retablul a avut loc un proces¹⁵ iar în ziua de 15 mai 1606, preotul și consiliul spitalului, supărați, desigur, de refuzul lui El Greco de a admite felul în care a fost apreciat retablul, „au spus că avînd în vedere că în Re-

tablul pe care dominico grecul Pictor din Toledo l-a făcut pentru retablul principal al bisericii și capela acestui Lăcaș Sfânt în care este așezat Sfântul chip al Fecioarei a făcut și a pictat un tablou cu virtutea milostivirii ce se află în partea de sus a amintitului Retablu și în care a pus amintitul Pictor două figuri și chipuri ale unor persoane importante și cunoscute din amintitul oraș Toledo cu niște gulere mari plisate și deschise cu multă necuviință. Pentru locul în care se află și pentru asta se cuvine ca amintitul tablou să fie înlăturat. Din pricina amintitului cusur și a altora ce le mai are și în locul lui să fie pus altul făcut de o mână pricepută și care să fie potrivit scopului amintit au hotărît și au însărcinat pe amintitul doctor Juan de rroxas Preotul să întrebe și să caute un pictor bun în orașul madrid, și să hotărască și să se învoiască cu el ca să Facă și să picteze un tablou cu virtutea milostivirii foarte bun și care să fie potrivit pentru amintitul Retablu...“ Nu este oare același conflict care cu douăzeci și șapte de ani mai înainte a fost provocat de Mariile din *Batjocorirea*? Din fericire, tabloul cu Milostivirea nu a fost înlocuit¹⁶. Mai târziu, când dl. San Román a publicat, în 1927, *De la vida del Greco*, am avut norocul să cunoaștem în detaliu faimosul proces, și aflăm din documentul prezentat de către cei desemnați de spital pentru evaluare — „În orașelul illescas în ziua de patru a lunii August anul una mie șase sute cinci“ — că „declară, de asemeni, să fie înlăturate Portretele cu gulere plisate ce se află în partea de jos a pânzei cu milostivirea și să fie puse chipuri cuviințioase pentru un asemenea lăcaș, și acesta este motivul pentru care au întocmit acest act și l-au semnat cu numele lor și l-a semnat amintitul senior preot — Antonio de cabrera — francisco esteban — francisco de la torre —“. La acest document, oamenii desemnați de El Greco pentru evaluare, Hernando de Anuncibay, pictor, și Juan Ruiz, sculptor, răspund, 27

la 26 ianuarie 1606 că: „Portretele de care vorbiți au gulere în povestea milostivirii pentru că se obișnuiește să fie purtate de cei din timpul nostru și este un lucru cuviincios și în afară de aceasta se pare că avînd gulere este mai firesc să pară că se roagă căci altfel ar părea chipuri ale altor sfinți și nu portrete de oameni“.

După cum s-a văzut din primul document pe care l-am publicat în prima ediție a acestei lucrări, la 15 mai 1606 preotul și cei din consiliul spitalului îl amenințau pe El Greco cu angajarea unui alt pictor care să picteze un alt tablou spre a-l înlocui pe al său, iar la 19 noiembrie 1605 „Antonio Suarez în numele Preotului și al consiliului sfîntului lăcaș și al spitalului Maicii Domnului milostive... în procesul cu dominico greco“ declară: „și deasupra Fecioarei în partea cea mai bună a amintitului Retablu este pictată o imagine a Milostivirii iar acolo a zugrăvit pe nepotul său¹⁷ Jorge Manuel cu un foarte mare guler plisat și alte persoane cunoscute încît se cuvine să fie înlăturat în întregime acest tablou deoarece nu se vede în tot retablul altceva decît amintitul tablou, și astfel cei care au evaluat prima oară amintita lucrare au declarat că se cuvine să fie șters ca necuviincios“. La aceasta a răspuns El Greco „că este un lucru la care merită să chibzuim acela de a socoti necuviincios pentru acel loc ceea ce în întreaga lume creștină se folosește“. Acest document este deci de mare interes; știm acum cine era una din persoanele importante și cunoscute: nimeni alta decît fiul său Jorge Manuel¹⁸. În bolta presbiteriului, și în cadrul mulurii ovale, repetă *Încoronarea Fecioarei* de la Toledo, dar fără donatori; iar pe cornișa pereților laterali ai aceleiași presbiteriu, sub lunetele și începutul bolții, într-o mulură circulară, alături de retablul Epistolei, *Nașterea lui Isus* — Fecioara și sfîntul Iosif adorîndu-l pe Prunc, așezat pe o pînză albă —, iar ală-

turi de cel al Evangheliei, *Bunavestirea* — Fecioara în genunchi și îngerul în partea de sus¹⁹.

În retablul lateral al Evangheliei, în transeptul bisericii, unde se află cel de al cincilea tablou, El Greco ne-a lăsat una din lucrările cele mai selecte, atât ca tehnică cât și ca realism poetic cu forță expresivă. O singură figură, unul din acele tipuri sugestive, în care transpar cu fidelitate trăsăturile ideale ale rasei și ale timpului. Este vorba de *Sfântul Ildefonso*, discipol al sfântului Isidoro, abate al celor două mănăstiri anguliene, din Toledo, patria sa, metropolit al acestui oraș către mijlocul secolului al VII-lea, venerat ca nimeni altul în oraș și în catedrală, unde la fiecare pas întâlnești imaginea lui primind felonul ceresc din mîinile Fecioarei, într-un cuvînt un personaj, ca și contele de Orgaz, pur toledan. Este redat în cabinetul său, la masa de lucru, scriindu-și cartea despre fecioria Mariei. Aceasta i s-a înfățișat, după terminarea cărții, cum povestește abatele Ioan Tritemie, „ținînd aceeași carte în mîini și, mulțumindu-i pentru un serviciu atât de mare, spunea că i-a plăcut foarte mult“. Dar, după cîte se pare, nu acesta a fost momentul ales pentru reprezentare, căci, deși Fecioara se află, în tablou, în fața sfântului, ea nu ține în mîini vreo carte, ci Pruncul. Cartea nu este încă terminată și sfântul, cu mîna stîngă pe ea, o ridică pe cea dreaptă ținînd o pană albă de pasăre între degete și, privind-o pe Fecioară, rămîne o clipă deconcertat, într-o senină inspirație contemplativă.

Cine s-a familiarizat cu literatura clasică spaniolă și cu descrierile ei de interioare domestice, cine a cercetat cu delectare sacristii, săli capitulare sau vechi locuințe ale unor clerici bogați, cine s-a pătruns de ambianța noastră națională, va putea înțelege viguroasa autenticitate spaniolă a acestui bătrîn seducător prin plăcuta sa austeritate, prin demna sa simplitate și aerul local al acelei încăperi, atât de sobru împodobită, și al tuturor detaliilor, de la jilțul 27

cu terminațiile de bronz ale spătarului și cu ciucuri de mătase, și roșiatică față de masă, din catifea, cu falduri și franjuri mari, șnururi și garnituri de aur, pînă la Fecioara albă de pe piedestalul de altar, în fața brocartului bogat, reproducînd aceeași imagine, deși tratată cu mai multă zveltețe, care este venerată în retablul bisericii; al acestei pagini istorice și al acestui prototip al scriitorilor noștri mistico-umaniști din secolul al XVI-lea, la masa de lucru... căci așa trebuie să fi fost și așa aveau să mediteze și să-și scrie cărțile cei doi mari Luis, cel de León și cel de Granada. Pînă și griul carnațiilor este aici mai cenușiu și mai verzui decît în capela San José; mai sobre valorățile alburilor și negrurilor, mai întunecat fundalul, mai intens carminul, mai severă și mai austeră, într-un cuvînt mai spaniolă, tonalitatea tabloului.

În menționatul *Catalog* al Colecției regale din România văd că la numărul 163 figurează El Greco cu *Logodna Fecioarei*. Și cum dimensiunile sale sînt doar cu puțin mai mici decît cele ale nișei din retablul lateral al Epistolei, asemănător cu cel al *Sfîntului Ildefonso* de la Spitalul din Illescas, iar în acea nișă, în locul tabloului pe care pictorul trebuie să-l fi pictat, a existat pînă la ultima restaurare chiar o *Logodnă a Fecioarei*, o insignifiantă pictură din secolul al XVII-lea, presupun că de acolo provine, sau cel puțin este o replică a originalului ce se afla acolo, tabloul de la București²⁰. Și presupunerea mea se bazează pe colorit și pe caracterul tehnicii, descrise în *Catalog*, și care concordă cu cele ale perioadei de care ne ocupăm, precum și pe analogia, între cele două *Logodne*, a modului de dispunere a lucrării, căci, deși este evident că tabloul actual de la Illescas nu este o copie a lui El Greco, mi se pare că pictorul, schițînd compoziția, s-a inspirat după cea veche. Pe de altă parte, vom vedea îndată că aceasta nu este singura substituție, în retabluri, de tablouri ale lui El Greco operată după moartea sa.

„Visul lui Filip al II-lea”²¹. Cu *Sfântul Bernard*, aflat la Muzeul El Greco din Toledo și despre care voi vorbi mai încolo, se încheie seria operelor cu datare mai mult sau mai puțin certă aparținând acestei perioade. Pentru a găsi altele, care ar putea, prin tehnica lor, să facă referire la ele, trebuie să revenim, mai întâi, la Escorial și să pășim, înainte de toate, dată fiind notorietatea și importanța lui, spre faimosul tablou *Visul lui Filip al II-lea*, pe care iubitorii de artă îl admiră astăzi în aceleași săli capitulare în care se află și *Sfântul Mauriciu*.

Din nefericire pentru cei ce se complac în fabuloase fantezii romantice, nu există nimic de *vis* în lucrarea *Visul lui Filip al II-lea* în afară de titlu, atât de modern dealtfel, și care apare pentru prima oară în 1857, fără cea mai mică justificare documentară, în *Catalogul tablourilor de la Mănăstirea Regală San Lorenzo* ... redactat de don Vicente Poleró. Dar nu există vreo indicație, cu caracter real sau imaginar cu privire la un asemenea *Vis*, la biografii lui Filip al II-lea, și nici acele *Descripciones* de la Escorial, anterioare amintitului *Catalog*, nu denumesc astfel tabloul. Titlul a făcut totuși carieră, chiar printre critici, ceea ce demonstrează cât de bine se dezvoltă legenda pe un pământ fertil; căci dacă documentele nu atestă faptul că regele ar fi visat vreodată ceea ce se reprezintă în tablou, privitorul găsește că nu a avut încotro și a visat așa ceva; și se complace să vadă cu câtă viguroasă fidelitate a reușit artistul să întruchipeze tipul „Regelui înțelept”, care trăiește în imaginația noastră, și viziunile care, înăuntrul și în afara Escorialului, trebuie să-l fi chinuit. „Tu mi-ai povestit mie propriu-mi vis”, susține Justi că, asemeni lui Platon, ar fi putut exclama monarhul.

Tabloul l-am găsit pentru prima oară menționat în *Descripción del Escorial* a călugărului Santos (p. 142). Dealtfel este singurul care ne spune ceea ce, după părerea lui, a vrut să reprezinte pictorul. Iată propria lui descriere, 278

pe cît de exactă pe atît de ingenioasă: „O Glorie a lui Dominico Greco dintre cele mai bune pe care le-a pictat, deși tot cu aceleași serbede eului; dar aici ele au o scuză, căci pentru a picta Gloria lui Dumnezeu nu este ușor să le consideri aici plăcute, pentru că cele mai vii nu izbutesc să întruchipeze forța acelei Maiestăți supreme, nevăzută și neauzită de oameni. Îndeobște această pînză a lui El Greco este numită Glorie, din pricina unui crîmpei de Glorie ce se vede în partea de sus; dar și în partea inferioară se văd, de o parte, Purgatoriul și Infernul, cu locuitorii focului lor și cu condamnații lor, iar în cealaltă, Biserica Militantă, al cărei număr mare de credincioși se înfățișează, rugîndu-se, cu mîinile și cu ochii îndreptați spre cer, iar printre ei Filip al Doilea pe care îl recunoaștem în portretul său; iar în mijlocul acestei Glorii se află numele lui Isus, pe care îl adoră îngerii umiliți; și alăturînd această adorare la cea care pe pămînt i-o aduc oamenii, și îndeosebi acest foarte înțelept Rege, avînd mereu credința întru măreția unui atare nume, putem spune, privind spre cealaltă parte, spre Infern și Purgatoriu, cu oameni la fel de evlavioși, ce a vrut să întruchipeze aici artistul, și anume cuvintele sfîntului Pavel: *In nomine Jesu omne genuflectatur Coelestium, Terrestrium et Infernorum**. Este o legendă minunat executată; meșteșugul autorului la desen este deja foarte cunoscut și aici îl vădește în frumusețea gesturilor și atitudinilor elegante pe care le au figurile, firești și nestingherite, fără ca mulțimea să le confunde“.

Fiind cunoscută dragostea lui El Greco pentru sfîntul Pavel este cu atît mai îndreptățită presupunerea călugărului Santos și este foarte verosimil ca acest text să-i fi servit realmente pictorului spre a-și compune Gloria. Căci eu cred

* La numele lui Isus se închină toți cei din cer, de pe pămînt și din infern (în original, în latină)

că, în ciuda exactității observațiilor eruditului călugăr, ceea ce artistul a vrut sau i s-a comandat să facă a fost o Glorie, adică un tablou funerar pentru Filip al II-lea, ca cel pe care Tițian îl pictase pentru Carol Quintul, pînă pe care împăratul a ținut-o la mănăstirea Yuste în timpul vieții, și acolo a rămas deasupra mormîntului pînă ce Filip al II-lea a adus-o la Escorial, unde avea să fie cunoscută, așa cum continuă să fie și astăzi la Prado, drept *Gloria lui Tițian*. Pentru a face pendant cu ea, și închinînd-o lui Filip al II-lea, avea să fie pictată cea pe care toată lumea avea s-o numească, pentru acest motiv, *Gloria lui El Greco*, deși cea a elevului nu va avea nimic comun, în afară de titlu, cu cea a maestrului atît sub raportul compoziției cît și al stilului. Un atare contrast radical, în privința concepției, între ambele compoziții, antagonism la care a dus acea diferențiere începută cu atîta brio în *Înălțarea* de la Santo Domingo, cu care El Greco se prezintă în Toledo, și chiar spiritul diferit care domnește în *Visul lui Filip al II-lea* și *Purgatoriul* de Tintoretto, de la Pinacoteca din Parma, cu care păstrează, în elementele exterioare, o mai mare analogie decît cu Tițian, sînt note pe care le oferim în treacăt atenției cercetătorului, pentru a se putea înțelege adîncă transformare petrecută în artist, și ele ne fac să credem că această pînă nu a putut fi pictată decît spre perioada Capelei San José și a Spitalului din Illescas.

Deși nu fără o oarecare reținere, datorită unor note deconcertante pe care le oferă, inclin să situez executarea acestui tablou, care constituie încă o pagină din istoria Spaniei, într-un an ulterior, și nu îndepărtat, lui 1600. Mă fac să cred aceasta moderația și frumusețea îngerilor, aflați într-o relație intimă cu cei ai *Fecioarei* din capela toledană, maniera fantastică și concentrată de a concepe și compune partea inferioară, ciudată originalitate a cîmpiei terestre, pierdută la orizont, cu mulțimea 2

în genunchi, care, în spirit ca și în interpretare, amintește de Goya, și, mai ales, îndrăzneala de a se arunca, în ciuda acelei risipe cromatice vădită în redarea veșmintelor pontificale și imperiale, peste vibrantul covor oriental și marea pernă de brocart, pata neagră a figurii abjecte și palide a monarhului: curaj autentic de interpretare naturalistă, încercare disonantă, dacă nu cumva singulară, în acel timp.

Criticii cu adevărat erudiți, atunci când au vorbit de acest tablou, nu au făcut altceva decât să reia cele spuse de călugărul Santos, sau să-l califice de „capricios”, sau să nu-i acorde nici o importanță. Palomino, desigur, fiind mai tehnic, afirmă, ponderînd totul, „că nu se poate face mai mult”; iar din partea celor moderni, nu are parte decât de laude. Rîndurile pe care Justi i le consacră (Z.f.B.K., p.217) mi se par justificate. „Niciînd, spune el, nu au fost cheltuite pentru acest spectru atîta spirit în desen și culoare. Nici acul lui Callot nu a fost în stare să dea mai multă viață, prin cîteva trăsături, micilor sale figuri. Iar cît despre colorit, trebuie să ne gîndim la ceva întru totul modern, la Mariano Fortuny”. În schimb am îndoieli că amintitul critic, studiînd, după cîte se pare, cronologic operele lui El Greco, procedează bine atunci cînd o situează pe aceasta între *Portretul lui Pompeyo Leoni*, pe care-l crede realizat către 1578, și *Sfîntul Mauriciu*, pictat către 1582.

După părerea mea, deși o fac cu tot respectul și toată rezerva cuvenită, așa-numitul *Vis al lui Filip al II-lea* ar fi mai bine clasificat dacă l-am plasa cu douăzeci de ani în urma *Sfîntului Mauriciu*. Așa mă îndeamnă să cred, cum am mai spus-o, concepția și, în mare parte, factura sa. Covorul, perna, mănușile, capetele din ultimul plan sînt amănunte prin care se urmărește pur și simplu senzația, clarobscurul fiind folosit aici cu o libertate ce pare să corespundă acestei perioade. Am căutat în zadar pînă acum să găsesc vreo notiță documentară
281 care să clarifice această chestiune. Este izbi-

tor faptul că scrupulosul călugăr Sigüenza nu menționează în amănunțita lui descriere un tablou ca acesta, închinat, după câte se pare, nici mai mult nici mai puțin decât regelui ctitor, așa că nu este riscant să presupunem că pînza nu se afla în Mănăstire înainte de 1605, an în care își publică cea de a treia parte a *Istoriei* sale. Filip al II-lea nu era omul care, după refuzarea *Sfîntului Mauriciu*, să-i comande ceva lui El Greco, sau să accepte ca acesta să-i facă portretul într-o lucrare de o asemenea importanță. Iar pictorul nu s-ar fi aventurat din nou, într-un tablou pentru rege și în timpul vieții acestuia, să realizeze o compoziție atît de ciudată și în afara modelelor tițianesti, și nici să-l expună pe rege, în fața publicului, scrutătoarei și ireverențioasei priviri a frumosului tînăr cardinal din dreapta sa. Pentru toate acestea și pentru aerul funebru, menționat deja, al tabloului, înclin să cred că i-a fost comandat lui El Greco de către Mănăstire, la cîtiva ani după moartea lui Filip al II-lea (1598), spre a fi așezat deasupra mormîntului său. Și continuă să fie semnificativ, în sprijinul acestei păreri, faptul că atunci cînd călugărul Santos menționează pentru prima oară pînza, spune că aceasta se afla în sacristia Panteonului. În sfîrșit, fiind vorba de o operă de o asemenea importanță, la cine altcineva putea recurge Mănăstirea decît la El Greco, în acei ani cînd reputația sa se consolidase la Toledo, unde „trăia și făcea lucruri excelente“, și cînd artiștii străini care îi făcuseră concurență la Escorial plecaseră, iar cei naționali capabili s-o facă nu apăruseră încă?

„*Sfîntul Petru*“, „*Sfîntul Ildefonso*“. Încă două pînze din această perioadă mai trebuie admirate la Escorial, și ele se află în sacristie. Un *Sfînt Ildefonso* și un *Sfînt Petru*, în mărime naturală. Excelente lucrări pentru a observa cum fantezia artistului continua să se adapteze în mod diferit la fiecare operă, chiar dacă în 28

amîndouă tehnica este identică și excelentă. Vibra la contactul cu tipul clasico-eroic al apostolului, înălțat pe stînea simbolică, ca o viziune pătrunzătoare și de neuitat, plină de viață, o statuie imensă cu mantie galbenă, detașată în spațiu și, mai mult decît mișcată, răsucită de uragan, asemeni pinilor de pe înălțimi. Cu cîtă strictă fidelitate, în schimb, față de caracterul local, cu cît calm sufletesc și cîtă austeră și familiară blîndețe, ni se arată, încă o dată, ca și la Illescas, prototipul arhiepiscopului toledan! În veșminte pontificale acum, în picioare și văzut frontal, cu mitră pe cap, cu privirea plecată, citind într-o carte, pe care o ține deschisă, redată în racursi, la înălțimea pieptului, cu mîna stîngă înmănușată în alb, ca și dreapta, cu care ține cîrja de prelat — splendidă lucrare de orfevrărie în stil greco-roman —, figura aceasta este alungită, ca întotdeauna, de armonia solidă a construcției, de intima sa naturalitate, de sinceritatea și sobrietatea facturii sale, în care efectul este căutat numai cu ceea ce este strict necesar, și de eleganța suavelor și estompatelor tonalități roze ale felonului, albul rece al tunicii și al mănușilor, verdele gălbui al capului cîrjei și acordurile de negruri, carminuri și portocaliuri, pe albul bandei centrale și a mitrei, totul fiind atît de bine cumpănit încît pare să fie pictura cea mai exemplară a lui El Greco pentru viitor și dovada cea mai bună a influenței pe care a exercitat-o asupra lui Velázquez.

Don Diego a fost probabil cel care l-a ales, împreună cu *Sfîntul Petru*, pentru Escorial, căci ambele figurează printre tablourile pe care călugărul Santos le descrie, în edițiile lucrării sale, ulterioare celei din 1657, ca fiind trimise de Filip al IV-lea pentru a împodobi sacristia și Sălile capitulare, într-una dintre ele, în cea a vicarului, aflîndu-se atunci²². Și mai presupun că provin de la biserica San Vicente din Toledo, în al cărui retablu principal se află două copii

283 vechi ale ambelor pînze, cu o mulură semi-

circulară, cum aveau și cele de la Escorial, după cum se poate vedea, și avînd aproape aceleași dimensiuni ca și acestea.

„Isus luîndu-și rămas bun de la Maria“. Din aticul retablului bisericii San Vicente a fost înlocuită cu o copie, care se mai păstrează și astăzi aici, și pînza originală numită *Isus luîndu-și rămas bun de la Maria*. Trebuie să fi fost aproape aidoma frumosului exemplar tratînd același subiect și datînd din aceeași perioadă, pe care îl păstrau, din nefericire în izolare, călugărițele toledane de la schitul San Pablo, și aflat acum la Groton (Massachusetts), în colecția d-nei R. E. Danielson. Ciudată compoziție și poetic mod de a o trata. Două semifiguri în mărime naturală, Hristos și Maica Domnului, ar vrea parcă să se contopească prin privire. Mama reține cu mîna stîngă pe cea stîngă a Fiului și ascultă cu adîncă emoție, ținînd-o strîns pe cea dreaptă pe piept, ca și cum ar vrea să protesteze împotriva obedienței lui iubitoare, ceea ce îi spune Isus. Factura este liberă; tonalitatea generală, roză. Contrastul fundamental pe care îl oferă acest tablou cu cel al lui Lotto cu același subiect și aflat la Muzeul din Berlin, este deosebit de grăitor pentru a ne da seama de prăpastia deschisă de El Greco între stilul său spaniol și tiparele vechii sale educații venețiene.

Replica de la București este aidoma, cu excepția dimensiunilor, tabloului din Toledo. Excelent exemplar, în ciuda restaurărilor ce se fac simțite.

„Răstignirea“. Fără să fac altceva decît să amintesc doar de două capete excelente: cel al *Fecioarei*, de la Muzeul din Strasbourg, operă de extremă delicatete și frumusețe, și cel al unui *Apostol*, probabil, avînd toate însușirile unui portret, o lucrare inegalabilă, după părerea mea, în privința tehnicii și a redării vitalității, care a aparținut marchizului De la 284

Vega Inclán²³, aş mai cita trei opere demne de a fi menţionate în mod special, create, după opinia mea, în această perioadă. Prima este *Răstignirea*, care, donată de dl. Isaaq Pereire municipalităţii din Prades (Pirineii Orientali), s-a păstrat din 1863 în Sala de audieri a Palatului Justiţiei din acest oraş pînă în 1904, cînd, în baza decretului referitor la tablourile religioase, a fost luată din acel loc şi încredinţată municipiului, de la care a fost achiziţionată de Muzeul Luvru, unde figurează din 1909. Are un spirit mai temperat şi mai uman decît cea din Muzeul din Madrid. Cele două semifiguri ale donatorilor: un cleric, cu hlamidă albă, şi un cavaler, cu haine negre, sînt reprezentate într-o manieră foarte înrudită cu cea din *Înmormîntarea*. S-ar putea ca această *Răstignire* să fie cea văzută de Ponz (vol. I, p. 174) la Toledo în retablul bisericii Monjas Jerónimas de la Reina, afirmînd că este realizată în buna manieră lui El Greco şi că înfăţişează două semifiguri într-o atitudine de adorare a lui Hristos, căci în 1836, cu ocazia exclaustrării, trebuie să fi fost vîndută²⁴.

Pe piciorul crucii este trecută semnătura, cu majuscule, şi mi se pare că acest tablou corespunde foarte bine începutului perioadei de care vorbim.

„**Sacra Familia**“. Cea de a doua operă este cea mai desăvîrşită şi mai frumoasă *Sacra Familia* din cîte a pictat El Greco. Nici ea nu este tîrzie şi poate fi situată la jumătatea acestei perioade. La Paris, a aparţinut pictorului don Raimundo de Madrazo pînă în 1909, cînd a trecut în proprietatea d-lui Archer Huntington, pentru Muzeul de Artă Spaniolă pe care l-a înfiinţat la New York. Atît în redarea personajelor, cît şi în execuţie şi tonalităţi, deşi mai reci aici, păstrează o strînsă înrudire cu *Fecioara* de la capela San José, din Toledo, înaintea căreia a fost pictată, după părerea mea. În acel tablou

285 domină, ca şi în acesta, încîntarea poetică a

scenei, suprema eleganță a personajelor, forța constructivă, intensitatea vitală, magia cromatică. În nuditatea ei expresivă există naturalitatea francă, lipsită de afectare, a pictorilor prerenascentiști, iar în carminul, în albastrul închis și în galbenul veșmintelor se găsește probabil cele mai fericite tonalități, puțin cam violente, pe care artistul le urmărea încă din *Sfântul Mauriciu*. Mantila albă, pusă pe cel mai frumos cap de femeie pictat vreodată de El Greco, constituie, prin spontaneitatea execuției, nota tabloului care îi acreditează cel mai mult apartenența la această perioadă. Dar are, mai ales, poate mai mult decât oricare alt tablou, acea ambianță realistă, de eternă universalitate, care, oriunde s-ar manifesta, ne face să uităm de subiect și de timp, pentru a considera opera ca aparținând zilelor noastre.

„*Sfântul Ludovic*“. Cea de a treia lucrare se află la Luvru.

Reprezintă un cavaler în puterea vârstei, în picioare, figura lui, în mărime naturală, fiind redată pînă aproape de genunchi, iar chipul aproape din profil. Este ras, cu plete scurte, iar pe cap are o coroană ale cărei terminații au forma unei flori de crin. Poartă o frumoasă armură din secolul al XVI-lea, se pare tot cea folosită în *Sfântul Martin* de la Toledo, astăzi la Washington, iar peste piept îi este petrecută, de la stînga la dreapta, ca o panglică lată, o mantie înfășurată, din mătase roșie. În mîna dreaptă, cu antebrațul gol și îndoit, ține ușor un sceptru fin, al cărui capăt este cel folosit în mod tradițional la sceptrele vechilor regi ai Franței. Stînga, ceva mai jos, se sprijină de un coif și ține un alt sceptru, ca și cel anterior, al cărui capăt de sus are forma unei flori de crin; coiful este ținut de un mic paj, cu părul creț, o semifigură împodobită cu lucruri foarte prețioase, cu guler plisat și bentite de mîneacă din dantelă, pieptar din piele gri și mîneci de mătase albă cu fișii galbene. Fun-

dalul, pe jumătate pierdut, pe jumătate format de partea inferioară a fusului și a bazei unei coloane greco-romane.

Cred că este vorba de o imagine a *Sfintului Ludovic* inspirată în parte, probabil, de vreo veche stampă, și compusă într-un chip atât de neobișnuit, așa cum convenea caracterului pictorului, utilizând docta paradă a celor două sceptre, coroana, pletele și fața rasă, și o reminiscență de eroism manierist în nuditatea brațului. Nici unul din caracterele sale nu îndreptățește capricioasa denumire de *Don Fernando al V-lea Catolicul, rege al Castiliei și Aragonului* sub care a fost reprodusă în *New York Herald*²⁵ și sub care a rămas la Luvru, până la 1909; ea nu este altceva decât tot o fantezie romantică asemeni celor deja menționate, prin care se urmărește să se atîțe în mod artificial și fals interesul publicului.

Prin opoziție cu *Sacra Familia* de la Hispanio Society, din New York, ne aflăm aici în deplină stăpînire a griului argintiu, puțin verzui în carnație; a carminului violet și a armoniilor stinse. Factura și compoziția mi se par anterioare celor din tablourile de la San José. Așdina și sentimentală expresie a personajului, pătruns de o melancolie profundă și virilă, și rafinamentul execuției ar fi putut rezista la o comparație cu cele mai fericite momente ale artistului, dacă figura principală n-ar fi avut de suferit de pe urma restaurărilor și curățirilor, îndeosebi fața și antebrațul gol, înnergrite probabil din cauza dispariției verniurilor, așa cum pare să confirme linia superfluă a pielii ce întrerupe unirea gîtului cu micul guler alb ce apare deasupra ei. Pajul este fragmentul ce s-a conservat cel mai bine.

Replicile. O replică a *Sfintului Ludovic* de la Luvru a apărut într-o mănăstire din Guadix, pe care am putut-o cerceta pe îndelete și care, trecînd apoi pe piața negustorilor de tablouri,

287 se află astăzi în donația marchizului De la

Vega Inclán, de la Muzeul El Greco. Este unul din cele mai bune exemplare care ne ajută să înțelegem intensificarea spiritualității figurilor din această ultima perioadă, căreia îi aparține. Fața *Sfintului Ludovic* a devenit un spectru. O masă, pe care este așezat coiful, a luat locul micului paj. În schimb apar acum în fundal un cer și un peisaj, la fel de spectrale. În primul plan se vede Toledo, iar în depărtare, la poalele munților, un alt oraș, mai populat, în care abundă cupolele și minaretele, adică un oraș oriental, așa cum și-l reprezentau oamenii din Renaștere. Iar între ambele orașe, pe un deal, în fața orașului din urmă, ne atrage atenția Hristos pe cruce, avându-i de o parte și de alta pe Maica Domnului și pe sfântul Ioan.

Cum să ne mai îndoim că acesta este Golgota, orașul, Ierusalimul, iar personajul, sfântul Ludovic, care a vrut să-l eucerească prin cruciadele sale?

Iubitorul de artă trebuie neapărat să vadă în Muzeul Santa Cruz, din Toledo, pentru că aici poate s-o privească de aproape, o frumoasă și maltratată copie, de mici dimensiuni, a *Sfintului Iosif*, de la capelă. *Sfântul Martin* a fost foarte îndrăgit, deoarece există mai multe exemplare *atribuite*, mai mult sau mai puțin autentice, pe care le cunoaștem în legătură cu el: cele de la Ringling Museum, Sarasota, Florida, ce aparținuseră înainte marelui pictor Sargent; cel din colecția Contini-Bonacossi, cel din Colecția regală din România, care nu știm unde se află acum, cel al marchizei de Perinat, Madrid, astăzi la Art Institute, Chicago, și cel din colecția Mellon, de la National Gallery din Washington, înainte în posesia d-lui Louis Manzi, din Paris. Acesta din urmă este cel mai bun, după opinia mea, dintre toate, admirabil prin tehnica sa, din această perioadă.

Și *Incoronarea* a avut o soartă bună. Colecția Pablo Bosch, de la Prado, conține un valoros exemplar. Despovărat, ca și cel de la Illescas, de donatorii pe care îi are cel de la Toledo, 288

el păstrează nobila spiritualitate a figurilor, într-o intensitate accentuată, foarte delicată armonie între albastru, carmin și alb, și spontană execuție, care în multe locuri lasă pînza neacoperită. Cercetătorul va proceda bine dacă va compara această *Încoronare* cu cea a lui Tintoretto de la San Giorgio Maggiore, din Veneția, și cu cea a lui Velázquez, de la Prado. Cele trei lucrări formează o serie de sugestivă elocvență pentru istoria artei, și îndeosebi pentru rolul pe care-l îndeplinește El Greco, acela de verb mediator între Italia și Spania.

Despre *Sacra Familia* nu avem de ce să vorbim prea mult: o lucrare de o evlavie atît de mare era destinată să se repete, cu sau fără modificări. Astfel, există, într-adevăr, un exemplar care se apropie de cel de la New York în privința desenului, a perioadei, valorii și frumuseții, căci este una din piesele cele mai armonioase, de o poezie delicată și de o tonalitate caldă excepțională din opera lui El Greco: cel care ocupa aticul retablului lateral din partea de nord a bisericii spitalului Tavera, din Toledo. Celelate exemplare, pe care le cunosc, avînd mai multe figuri decît cele anterioare, redată în întregime, sînt asemănătoare între ele; deși celui din spitalul Santa Ana, astăzi în muzeul Santa Cruz, din Toledo, îi lipsește figura sfîntului Iosif, care există în cel de la Prado, sînt aproape sigur că a fost ștearsă sau mai degrabă acoperită în mod intenționat, atunci cînd tabloul a fost așezat în retablul baroc în care se afla, cu scopul neîndoielnic ca figura sfintei Ana, detașîndu-se singură, să dobîndească importanța ce i se cuvenea acolo, deoarece capela îi purta numele. Acest tablou, care, din nefericire, a suferit grave restaurări, aparține și el calmei și armonioasei perioade de care am vorbit. Micul sfînt Ioan, nud — din fericire, fără repictări — care ține în mînă un coșuleț cu fructe, este o încîntare din punctul

de vedere al construcției și al naturalistei grații,

suave și expresive. Exemplarul de la Muzeul din Madrid este inferior celui de la Toledo în toate privințele și, după părerea mea, cu el începe ultima manieră în creația lui El Greco.

Sacra Familia ce se afla în Colecția regală de la București este aproape aiudoma celei anterioare, deși este de dimensiuni reduse. Diferă chipurile și pieptănătura Mariei, Fiului și sfântului Iosif. Pînza din România se pare că se conservă mult mai bine decît cea de la Cleveland. Trebuie să aparțină tot celei de a doua perioade a pictorului și este unul din cele mai interesante exemplare ale artistului din Galeria din România²⁶. Dar ambele sînt depășite ca importanță de un al treilea exemplar al lucrării, cu o compoziție identică cu a celui de la București, dar de dimensiuni mai mari, aflat în posesia moștenitorilor lui sir William van Horne, din Montreal, iar mai înainte a aparținut d-lui M. van Gelder, și care probează în chipul cel mai strălucit toate calitățile marelui artist. Trebuie să figureze, fără nici o îndoială, printre cele mai bune lucrări din ultima lui perioadă, în care, după părerea mea, trebuie clasificat. Aici, se observă, într-adevăr, forța de simplificare pentru a traduce intensitatea vieții, intimismul pronunțat, ambianța modernă sau mai degrabă modernistă a scenei, subtilitatea tehnicii, superba violență în armonia culorilor, exacerbarea generală, într-un cuvînt, a elementelor care, încă de la început, l-au format pe artist. Mișcarea mîinilor femeilor și petele de roșu saturnin aruncate peste rozul mantiei sfintei Ana ar fi suficiente pentru a stabili exact perioada căreia îi aparține pictura, în care, dealtfel, sfîntul Iosif este același personaj din cele anterioare, dar mai bătrîn.

Poate că aceasta este ultima expresie pe care El Greco a dat-o subiectului. Și este ciudat ca o operă atît de importantă și personală să nu fie semnată, ceea ce mă face să mă întreb dacă autorul nu va fi așteptat cumva să-i dea o formă definitivă. În *Inventarul* lui El Greco fi- 290

gurează „o imagine cu pruncul și sfântul Iosif, și sfânta Ana, *neterminată*“. Să fie acesta tabloul?

Subiectul din *Sacra Conversazione* de la capela San José a avut și el ecoul lui. Maica Domnului și Pruncul din acest tablou sînt reluate în cel care, provenind de la Torrejón de Velasco — unde numai Domnul știe cît timp o fi servit de paravan în Consistoriu —, a pătruns apoi pe piața negustorilor de tablouri și astăzi se află la Muzeul din Cleveland, Statele Unite, după ce mai înainte fusese în posesia lui don Luis O'Rossen, din Paris.

Compoziția este completată cu alte elemente din *Sfînta Familie*, cum este sfântul Iosif, oferind acum fructe Pruncului, și atitudinea tinereii din partea opusă, sprijinindu-și brațul drept pe umărul Maicii Domnului, așa cum procedează și ea acolo cu sfînta Ana. Dacă în locul restaurărilor prin care s-a pretins îmbunătățirea stării deplorabile a pînzei, s-ar fi păstrat intactă și cu cel mai mare respect puținul foarte frumos ce mai rămăsese din ea, și care dovedește că aparține tot acestei armonioase perioade, nu ar fi pierdut, desigur, nimic nici arta și nici El Greco.

Identic cu cel din Strasbourg, deși nu la fel de bun, este *Capul Fecioarei* de la Muzeul Prado.

Cît privește *Învierea*, cunosc două replici: una, de mici dimensiuni, restaurată și de mică valoare, care a aparținut contelui de San Luis, din Madrid, iar acum se află în colecția Plandiura, din Barcelona, și alta, cam de aceleași dimensiuni, dar de o cu totul altă valoare, aparținînd, ca și *Sfînta Familie* a moștenitorilor lui sir William van Horne, din Montreal, acestei perioade. Aceeași strălucire a culorii, aceeași exaltare vitală și în acest exemplar. Nu știu unde se află acum²⁷.

Botezul îl vom reîntîlni îndată, nu ca simplă replică, ci ca o lucrare semnificativă a noii lui

291 maniere; ceea ce se întîmplă și cu *Bunavestire*,

ale cărei variante aparțin acestei perioade. În ceea ce privește *Răstignirea*, nici cea de la Madrid, nici cea de la Paris nu au o replică exactă, deși abundă *Răstignirile* lui El Greco. Acestea sînt, în general, fie pur și simplu atribuite, fie autentice, de mai mică importanță și valoare decît alte compoziții, și mi se pare, de asemeni, că majoritatea, dacă nu totalitatea lor, corespund acestei perioade. Ele reproduc un tip sau altul din cele două Răstigniri menționate deja și aproape întotdeauna au dimensiuni mai mici; rareori cu semifigura Mariei și a sfîntului Ioan lîngă baza crucii și în mod frecvent cu convenționalul peisaj simbolic, animat de cîteva figuri mici, aproape imperceptibile, mergînd pe jos sau călare. Cea mai bună este, nu încapă îndoială, cea a marchizului de la Motilla din Sevilla.

O replică, de dimensiuni reduse, a tabloului *Isus luîndu-și rămas bun de la Maria* este cea ce figurează la numărul 167 al Catalogului de la București, aflată acum într-un loc necunoscut. Degas, faimosul pictor, avea, la Paris, o replică a *Sfîntului Ildefonso* de la Illescas, tot de dimensiuni reduse și de o factură neîngrijită și nu de mare valoare. Acum aparține d-lui Andrew Mellon și se află în depozitul lui National Gallery of Art din Washington. În schimb, trebuie apreciată mica replică, ușor modificată, a *Visului lui Filip al II-lea* care se mai afla la Keir, Scoția, în posesia locotenent-colonelului W. J. Stirling of Keir, astăzi la National Gallery din Londra. Un frumos tablou pe lemn, ale cărui proporții diferă de cele ale pînzei de la Escorial, căci este lung și îngust, motiv pentru care a dispărut una din figurile din partea stîngă. Cu o execuție mai mult schițată și oarecum rigidă, el evidențiază cu o mai mare forță și mai puțină fuziune decît originalul galbenurile, verdele, carminurile și negrurile; dar, cu deosebire, se detașează, cu vigoare și uimire, dîndu-i măsura originalității, intensele pete *turneriane* portocalii.

NOTE

1 Retablul de la Talaveruela sau Talavera la Vieja a fost descoperit în iunie 1926 de Don Santiago Camarasa, care a publicat în ziarul A.B.C. un articol despre el. Ducele de Peñaranda a transportat, pe cheltuiala lui, pînzele la Prado; s-a constatat că lui El Greco îi aparțineau numai *Incoronarea Fecioarei*, *Sfîntul Anderi* și *Sfîntul Petru*. Aceste tablouri au fost restaurate, iar cînd au fost expuse, don Manuel B. Cossío a ținut o conferință, ultima, dealtfel, la Muzeul Prado. În timpul războiului civil aceste tablouri au fost salvate, nu însă și retablul. Această informație i-o datorez lui don F. J. Sánchez Cantón, directorul Muzeului Prado (N.C. de J.).

2 Astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo.

3 Astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo.

4 *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*, de clericul Gil Gonzáles D'Ávila. Madrid, 1623, p. 260—261.

5 San Román, *Documentos...* La 28 februarie 1595, El Greco îl imputernicește pe avocatul Melchor Ruiz de Bustos, cleric și presbiterian „care locuiește la Curtea Regelui Suveranul Nostru” pentru a se ocupa de procesele lui.

6 Madoz, *Diccionario geográfico*, Articolul Madrid, vol. X, p. 745.

7 Capitolul XV din *Libro de las Fundaciones*, de Sfînta Teresa: „În care se relatează despre ctitorirea mănăstirii gloriosului Sfînt Iosif în orașul Toledo, la anul MDLXVIII.”

8 Documente referitoare la capela San José, din Toledo, publicate de dl. Conte de Cedillo în al său *Discurso de recepción leído ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1901.

A. Actul de împăcare între El Greco și Protectorul Capelei cu privire la plata retablului

„Întocmit în orașul Toledo la treisprezece decembrie anul una mie cinci sute nouăzeci și nouă în prezența mea Notarul și a martorilor Doctorul martin Ramirez cleric Profesor de Teologie al acestei Universități și Protector și capelan principal al capelei pe care a ctitorit-o în acest oraș, spre pomenirea lui Martin Ramirez răposatul, cetățean al acestui oraș, pe o parte iar pe de alta dominico greco teotocopuli Pictor ce locuiește în acest oraș și au declarat că între ei a avut loc un Proces în fața judecătorului general al acestui oraș în legătură cu faptul de a se fi evaluat Retablul pe care amintitul dominico l-a făcut și pus în amintita capelă la treizeci și una de mii trei sute douăzeci și opt de reali de oameni numiți de părți conform unui act pe care l-au făcut în acest scop la timpul convenit prin care amintitul dominico s-a obligat să facă amintita lucrare în fața lui Pedro Ruiz de Bustos Notar principal al acestui oraș, în această localitate la douăzeci noiembrie anul nouăzeci și șapte. Amintitul doctor martin Ramirez susținea că este foarte mare amintita sumă și că i s-a adus un mare prejudiciu și din pricina lui trebuia să intenteze un proces iar acesta ar fi pricinuit noi cheltuieli și spre a fi scutite de ele ambele părți au convenit și prin acest act de învoială și împăcare ei convin și stabilesc ca amintitul doctor martin Ramirez să aprobe și consimtă evaluarea făcută pentru amintitul retablu la suma amintită de treizeci și una de mii trei sute douăzeci și opt de reali și promite să n-o pună la îndoială nicicând cerînd o nouă evaluare și nici să nu se folosească de vreun alt mijloc ce i-ar sta la îndemînă că a renunțat la tot și că în contul sumei amintite de treizeci și una de mii trei sute douăzeci și opt de reali amintitul doctor Martin Ramirez a plătit amintitului dominico greco unsprezece mii de reali la diferite termene, ceea ce a recunoscut și amintitul dominico greco și nu are nici o pretenție în afară de restul neachitat și de asemeni a plătit pentru amintitul dominico greco trei sute treizeci de reali celui care a venit de la Madrid să evalueze amintita lucrare că această sumă e în contul amintitului dominico greco iar amintitul doctor martin Ramirez se mai obligă să plătească apoi lui Fran-

cisco de medina lencero o mie cincizeci și trei reali pe care i-i datorează amintitul dominico greco și cinci mii cinci sute de reali peșini pe care trebuie să i-i dea lui juan sanchez cota și pentru el amintitul doctor martin Ramirez va da o chitanță iar pentru restul din suma amintită de treizeci și una de mii trei sute douăzeci și opt reali care înseamnă treisprezece mii patru sute patruzeci și cinci de reali amintitul doctor martin Ramirez s-a obligat cu persoana sa și bunurile sale să i-i dea și să i-i plătească amintitului dominico greco sau oricărui împuternicit al său în două tranșe egale astfel încât prima va fi la sfârșitul lui septembrie anul una mie șase sute iar a doua și ultima după patru luni de la această dată care va fi la sfârșitul lui ianuarie anul una mie șase sute unu. Și dacă în acest răstimp amintitul doctor martin Ramirez va vinde tabernacolul ce e proprietatea amintitului dominico greco și care este cel făcut pentru amintita capelă întreaga sumă pe care o va lua va trebui să revină amintitului Dominico Greco în contul celor treisprezece mii patru sute patruzeci și cinci de reali iar restul va trebui să-l achite în amintitele două tranșe așa cum s-a stabilit. Și fiecare din cele două părți în ceea ce privește respectarea acestui act s-au obligat prin persoana și bunurile lor și au împuternicit tribunalul la care au apelat și care trebuie să fie înștiințat de aceasta că au renunțat la jurisdicția și la sediul său și au acceptat vechea sentință ca un definitivă au renunțat la legile ce sînt în favoarea lor și la cea care interzice renunțarea generală și ca dovadă au dat prezentul act în fața mea Notar avînd ca martori pe francisco Preboste și francisco de ganboa și gregorio de la Torre, toți din Toledo, și l-au semnat cei care au făcut acest act pe care eu Notarul îi cunosc. Doctor martin Ramirez dominico theocopui. A fost de față, Juan de soria Notar public“.

B. Act de plată, conform celor convenite în actul anterior de împăcare.

„La Toledo la paisprezece decembrie anul una mie cinci sute nouăzeci și nouă în prezența mea Notarul și a martorilor amintitul dominico greco Theocopoli a primit de la amintitul doctor Martin Ramirez cei cinci mii cinci sute de reali care prin acest act și în contul lui au fost dați lui juan sanchez cota pentru care trebuia să dea un act și pe acești cinci mii cinci sute de reali i-a primit în reali în prezența mea Notarul și a martorilor acestui act despre care depun mărturie a dat un act de plată pentru ei și l-a semnat. martori francisco preboste și francisco despinossa și andres lopez

din Toledo și l-a semnat cel care l-a dat și pe care eu Notarul îl cunosc dominico Theotocopoli în fața mea Juan de Soria Notar public.

Eu Juan Sanchez de Soria Notar al maiestății sale unul din notarii principali ai orașului Toledo am fost de față și ca dovadă l-am semnat. Juan de Soria Notar public (semnătura).

Urmează două însemnări ale lui Gabriel de Morales, consemnând plata celor două tranșe de câte 6 722 reali, prin care s-a convenit achitarea celor 13 445 rămași în suspensie."

(Arhiva Ilustrei Capele San José din Toledo).

9 Până de curînd și nu sînt sigură dacă i s-a schimbat numele, acest tablou, astăzi la National Gallery din Washington, se numea *Fecioara cu Sfînta Inés și Sfînta Tecla*, în baza primei ediții a acestei cărți. Sugerînd, acum cîțiva ani, să i se schimbe numele din *Sfînta Tecla* în *Sfînta Martina*, așa cum trebuie să se numească sfînta din dreapta Fecioarei, am fost întrebată care au fost rațiunile ce l-au determinat pe tatăl meu s-o numească *Sfînta Tecla* în 1908, iar după aceea, *Sfînta Martina*. Dacă ar fi avut la îndemînă documentele publicate de San Román această întrebare ar fi fost de prisos. A trebuit să le trimit o lungă informare din care mi se pare oportun să redau aici un extras. Identificarea figurei sfînte ce o însoțește pe sfînta Inés nu era tocmai ușoară. Există una sau mai multe sfînte a căror origine și legende sînt obscure, contradictorii și probabil apocrife. Tatăl meu a cercetat această problemă, fără să poată stabili definitiv cine era acea sfîntă. A numit-o *Tecla*, cu un semn de întrebare. *Tecla* avea o legendă: *Faptele lui Pavel și ale Teclei*. Avea în sprijinul acestei identificări: 1. Leoaica, ce deținea un loc important în legendă; 2. Tecla era discipola sfîntului Pavel; 3. Sfîntul Pavel stătuse în Creta și-l numise pe Titus prim episcop al Cretei; 4. El Greco era din Creta și n-a uitat niciodată originea sa cretană; 5. El Greco a vădit simpatie pentru sfîntul Pavel, pictîndu-l mereu cu o dragoste deosebită; 6. Sfîntul Martin din Tours, a cărui imagine atîrna în fața tabloului cu Fecioara în capela San José, nutrise o mare venerație pentru sfînta Tecla. Sfîntul Martin a fost reprezentat adesea primind vizita sfîntei Inés și a Sfîntei Tecla, ca în retablul ce-i poartă numele, lucrare a lui Jaime Bassó, din palatul episcopal de la Segorbe. Aici, sfînta Tecla apare fără leu; numai cu șerpi și un relicvar. Atributele sfîntei Tecla sînt șerpii ce-i înfășoară brațele, așa cum se poate observa și pe vechiul vas creștino-egiptean, reprodus de A. Grabar în al său *Martyrium*, vol. II, planșa LXIII. Toate acestea par suficiente pentru a o numi pe

această sfântă: *Sfînta Tecla*, dar, persistînd unele îndoieli, a fost adăugat semnul întrebării: În 1910, San Román a publicat *Inventarul* lui El Greco; la numărul 53 se specifică: o imagine în cer cu pruncul și niște îngeri și serafimi iar jos *Sfînta Inés* și *Sfînta Martina*... Atributele sfîntei Martina sînt reprezentate printr-un leu. Papa Urban a încercat s-o facă cunoscută restaurînd bazilica ei din For, astăzi biserica Sfîntul Luca și Sfînta Martina. În tabloul lui Borgognone (Ambrosio da Fossano) de la Pinacoteca din Brera, ea apare cu sfînta Inés și are un leu ca atribut. (N.C. de J.).

10 *Tableaux anciens de la Galerie Charles I, Roi de Roumanie*. Deja menționat.

11 Deși Cossío, revizuindu-și cartea, nu a inclus decît primul paragraf din al său *Post Scriptum*, credem că este interesant să-l oferim în întregime cititorilor acestei noi ediții, pentru tristele împrejurări, atît de des repetate, la care se referă. (N.C. de J.).

POST SCRIPTUM

Imediat după tipărirea acestei cărți s-a răspîndit vestea profanării artistice a capelei din San José din Toledo, care, după cum s-a văzut, era pregătită de multă vreme. Legal sau nu (ceea ce acum începe să fie pus în discuție), dar împotriva celor mai înalte idealuri ce înobilează viața, protectorul sfîntului lăcaș, avînd pretenția să-și schimbe această calitate cu cea de stăpîn, a smuls, pînă la urmă, și a vîndut străinătății pînzele din retablurile laterale: *Sfîntul Martin* și *Fecioara* (p. 171—176), mutilînd singurul sanctuar, păstrat integral, dintre cele împodobite de El Greco.

Umbră a ultimei ducese Villahermosa! Tu, care, fără să fii prea înstărită, ai respins cu demnitate un milion și jumătate de pesete, pentru ca poporul spaniol, însetat de cultură, să-și poată înălța sufletul.

Intr-o după-amiază de vară; capela era închisă și acoperite; cu un automobil și, după cum se spune, în plină zi, au fost duse pînzele... Ce precauții copilărești! Cîte temeri inutile!

Viața este organică. Și acea simpatcă inconștientă a bietului preot din Prolog nu putea fi urmată de o acțiune lucidă a primăriei și a orașului Toledo, de o rezistență invincibilă împotriva vînzării și de o rapidă și eficace acțiune diplomatică a organelor oficiale, în vederea răscumpărării, și nici de protestul continuu și energic al poporului, atunci cînd și-a dat seama că i se jefuia patrimoniul său secular

de viață spirituală și milioanele cele mai sigure de de venit viitor.

Cîțiva *visători* care cel puțin nu vor să suporte tăcuți batjocura, și se străduiesc în mod *quijotesco* să ne trezească din această foarte plăcută somnolență, au semnat o hîrtie în care se susține că Toledo a recuperat tablourile. Recuperare...! o minciună. De le-ar fi recuperat...!

12 Carducho, *Diálogos*, p. 461—490.

13 *Ibidem*, p. 519.

14 San Román, *El Greco en Toledo*, 1910, p. 49.

15 Vezi F. de B. San Román, „*De la Vida del Greco*”, în *Archivo de Arte*, 1927.

16 În catalogul Expoziției organizată la Prado, în anul 1939, se spune: „Rantolarea (acestui tablou) a dat la iveală, sub stratul gros de pictură ce acoperea jumătatea de jos a pînzei, marile gulere plisate, postişele cîrjelor și o mîină, precum și modificările operate în chipurile hidalgilor pentru a face din ei niște cerșetori. S-a reușit să se îndepărteze ceea ce se repictase și au trebuit refăcute, în parte, gîturile pentru că fusese rasă pictura originală în unele locuri; toate acestea se păstrează într-o reproducere fotografică”. Acest tablou și încă patru de la spitalul din Illescas, potrivit aceluiași catalog, au fost curățate și rantolate în 1937, „și cum se întîmplă cu toate lucrările lui El Greco, chiar dacă operația de curățire este făcută lent, lichidul creat prin rantolare a reanimat coloritul pînă la o intensitate ce ne uimește, mai ales carminul, verdele și albul. Deși nu sîntem partizanii crudei depatinări, astăzi la modă, este inadmisibil ca un tablou, după ce și-a recăpătat strălucirea și vigoarea inițială, să fie patinat murdărindu-l numai de dragul unor prejudecăți”. (N.C. de J.).

17 „nepot” spune documentul, din greșeală. (N.C. de J.).

18 În catalogul Expoziției de la Prado, din 1939, se afirmă: „Portretul lui Jorge Manuel ar putea să fie cel din primul plan, din partea stîngă a tabloului. În mai 1607 a luat sfîrșit procesul în defavoarea spitalului, dar, probabil, după moartea lui El Greco, un oarecare Orbaneja, spre a-și impune punctul său de vedere, a făcut din domnii ce se roagă niște bieți paralitici, bătrîni cu cîrje și cu gîturi scurte și răsucite”. (N.C. de J.).

19 În acest mod și-a dispus pictorul compozițiile, și așa au rămas, pînă cînd în zilele noastre

o barbară restaurare a profanat întregul retableu. A fost integral poleit și într-un chip atât de nesăbuit, cum se obișnuiește astăzi, nu numai arhitectura, ci și statuile, făcând să dispară pictura inițială de pe poleială; au fost smulse din lunete pânzele circulare, spre a fi atârinate pe pereții presbiteriului; *Maica Domnului cea Milostivă* de pe fronton a fost mutată — fiind înlocuită cu o absurditate strălucitoare — în retableul lateral al Epistolei, unde pentru a avea dimensiunile locului destinat, acesta fiind un semicerc, a existat îndrăzneala de a i se adăuga pânzei mai bine de treizeci de centimetri, în partea de sus; s-au vernisat pânzele, fără a le curăța și fără a a le întinde; au fost pictate în mod ridicol, întocmai ca și pereții, cele două statui de proroci, care ocupă cele două nișe, situate de o parte și de alta a retableului, și care sînt realizate tot de El Greco...

Atîta timp cît astfel de atrocități pot fi comise în anul 1902, și încă la porțile Madridului, nu există nici un motiv să ne indignăm de faptul că străinii vor să cumpere de la noi *Inmormîntarea contelui de Orgaz*. Toate comorile de artă adăposite, începînd cu biserica cea mai umilă și pînă la catedrala din Toledo, aparțin națiunii, care trebuie să interzică cu desăvîrșire vînzarea lor. Dar, pentru ca această măsură să fie eficace, este necesar ca mai înainte să catalogăm în mod inteligent, să păstrăm cu respect și să expunem în mod demn, în aceleași locuri în care se află acum, întreaga bogăție artistică. Ca s-o posezi trebuie s-o meriți. Nu este de ajuns să te lamentezi. Să trezești un sentiment și să-l dirijezi într-o asemenea direcție, nu numai prin vorbe, ci și prin fapte, încurajînd pretutindeni societățile locale și misiunile pentru ocrotirea artei, influențînd guvernul sau impunînd aceasta de la nivelul lui, este o datorie elementară a tuturor celor ce resimt cu adevărat durerea rușinoasei neglijențe.

20 Acest tablou ar putea să fie prin dimensiuni și subiect cel înregistrat cu numărul 90 în *Inventar*: „O logodnă a Fecioarei cu lățimea de 83,5 cm, iar înălțimea de 104,5 cm. Mina stîngă a sfîntului Iosif pare a nu fi terminată — ceea ce mă face să presupun că acest tablou nu este cel ce lipsește de la spitalul Caridad, ci mai degrabă o replică a lui, probabil ceva ulterior și neterminat. Astăzi la Galeria Națională din București.

21 Grație motivelor pe care le oferă Cossio în continuare, titlul de *Visul lui Filip al II-lea*, care a făcut carieră „chiar și printre critici”, este în general înlocuit cu *Adorarea numelui lui Isus*, care se bazează pe mențiunea făcută de Cossio în legă-

tură cu *Descripción del Escorial* a călugărului Santos, la paginile 317 și 318 din prima ediție (1908) a acestei cărți. (N.C. de J.).

22 Nici unul dintre ele nu figurează printre cele 41 cîte conține atît de discutata și azi, se pare apocrifă, *Memoria de las pinturas que la Majestad Catholica del rey Nuestro Señor don Philippe IV embía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial, este año MDCLVI descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez...* La ofrece, dedica y consagra a la posteridad D. Ivan Alfaro. Impresa en Roma en la officina de Ludovico Grignano año de MDCLVIII. Publicată de don Alfonso de Castro în *Memorias de la Academia Española*, Madrid, 1871, vol. III, p. 479 și urm.

23 Trebuie să fie Iacob cel Mic de la Muzeul din Budapesta.

24 *Noticia histórica de la exclaustación de Toledo con relación a las obras de arte, Bibliotecas y Archivos*, de don R. Amador de los Ríos, *España Moderna*, 1 noiembrie 1902.

25 *Supplément d'art*, Paris, 27 decembrie 1903.

26 Vezi catalogul Expoziției El Greco organizată de *Gazette des Beaux Arts* la Paris în 1937. (N.C. de J.).

27 Această *Inviere* trebuie să fie cea de la Muzeul din Saint Louis, Missouri, și care a aparținut înainte marchizului De la Vega Inclán. (N.C. de J.).

Capitolul IX

**SPITALUL TAVERA. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI
DE LA OBALLE. ADORAȚIA PĂSTORILOR.
RUSALIILE. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE
MĂSLINILOR. APOCALIPSA. LAOCOON.
GRUPUL DE APOSTOLI. SFINȚI. CEEA CE
ESTE DE EL GRECO ÎN RETABLUL DE LA
TITULCIA**

Contractul și tablourile de la Taverna. Ajungem acum la ultima etapă a artei lui El Greco, cea în care se stinge din viață; această ultimă perioadă a artistului este caracterizată de exacerbarea tuturor calităților sale. Purul dinamism îl obsedează. Începe la Toledo, cu *Sfințul Bernard*, 1603, astăzi la Muzeul El Greco din Toledo, și sfârșește cu *Botezul lui Hristos*, de la spitalul Tavera, pe care l-a lăsat neterminat.

Un singur document a servit de îndreptar, pentru această perioadă, în stabilirea datelor: contractul pentru retablul de la Tavera. Acestuia îi pot adăuga acum încă două: identificarea *Portretului lui Paravicino*, despre care voi vorbi mai încolo, și documentul pictorului, de care am amintit deja în capitolul I, în legătură cu *Înălțarea Fecioarei* de la San Vicente. Dar să ne întoarcem la contractul făcut de artist, în fața notarului Miguel Díaz, la 16 noiembrie 1608, pentru construirea retablurilor de la spitalul San Juan Bautista, ctitorie a cardinalului Tavera, din Toledo, numit îndeobște „de Afuera” (din afară), deoarece se află dincolo de zidul de incintă al orașului, într-o suburbie a sa. Această lucrare nu poate indica decât sfârșitul evoluției, căci, comparînd prevederile 301 contractului cu starea actuală a retablurilor și

judecînd după termenul de cinci ani ce i se acorda, din momentul primirii primului avans de 30 000 de reali — ceea ce nu s-a petrecut pînă la 19 mai 1609¹ —, sînt înclinat să cred nu numai că aceasta a fost ultima lucrare a lui El Greco, ci și că artistul a murit înainte de a o termina.

Este vrednic de observat că în contract nu se stipulează nimic cu privire la pictură, ci numai „în ceea ce privește construirea, asamblarea, sculptura, poleirea și pictarea“. În retablul principal, într-adevăr, nu mai apar astăzi, în afară de arhitectură și statui, decît trei tablouri neînsemnate dintr-o perioadă ulterioară, dar în cele laterale mai existau trei, care sînt ale lui El Greco, și care cred că au fost puse aici, după moartea autorului lor, de către Jorge Manuel, care, conform clauzei nr. 24, trebuia să-i urmeze tatălui său la conducerea lucrării. Să le fi realizat oare El Greco în atelierul său și cu o asemenea destinație? Este probabil, în special în ceea ce privește unul dintre ele, cel din retablul Epistolei, dacă ținem seama de faptul că nu numai subiectul tabloului, *Sfîntul Ioan botezîndu-l pe Isus*, este întru totul potrivit pentru sfîntul al cărui nume este purtat și de spital, ci și că o pînză de dimensiuni atît de mari nu putea fi pictată decît în baza unei comenzi și *ex profeso* pentru retablul căruia îi era destinată. Trebuie consemnat, totuși, că dimensiunile inițiale ale pînzei nu concordă cu dimensiunile actuale ale nișei, după cum se poate vedea în părțile laterale, unde prezintă, de sus în jos, două zone de pensulări menite să acopere fondul sau să servească la curățirea penelurilor, și mai cu seamă în partea inferioară — circa un metru de la picioarele lui Hristos —, care este adăugată, și unde ni se oferă, într-un izbitor contrast cu spiritul și tehnica din restul tabloului, o banală reprezentare a Iordanului, executată destul de grosolan. Toate acestea ne fac să presupunem că dimensiunile retablurilor s-au schim-

bat în cursul executării lucrării, probabil după moartea lui El Greco, în cazul în care pînza nu a fost adusă dintr-un alt loc.

Pe aticul retablului, deasupra *Botezului* și aparținînd și el, ca și acesta, ultimului stil, există un *Sfînt Petru*, o replică dintre multele executate de pictor după acest tablou, și a cărei prezență aici pare să răspundă dorinței de a omagia numele faimosului cronicar doctorul Pedro Salazar y Mendoza, pe atunci administrator al spitalului și cel care a comandat lucrarea. Încîntătoarea *Sacra Familia* — menționată în capitolul anterior —, care în partea superioară a celui alt retablu lateral făcea pîndant cu tabloul precedent, și cu care mai contrastează prin tonalitatea armonioasă și suavitatea poetică, nu putea fi făcută pentru locul în care se află acum, deoarece nu corespunde, în nici un fel, acestei ultime perioade, ci celei analizate anterior. Trebuie să fi fost plăsmuită în același timp cu *Fecioara* din capela San José, și prezența ei aici este un indiciu că Jorge Manuel, tot căutînd probabil, în dreapta și în stînga, vreun pictor, a completat așa cum s-a priceput retablurile pentru care tatăl său ar fi realizat tablourile dacă ar fi trăit.

Acest lucru este confirmat, după opinia mea, de absența celei de a patra pînze originale, cea de dimensiuni mari din retablul Evangheliei, corespunzătoare *Botezului*. În locul ei apare o pictură foarte insignifiantă, tot din acel timp, care reprezintă *Bunavestire*, ceea ce înseamnă că acesta pare să fi fost subiectul pe care El Greco l-a tratat, întrucît, cu cîțiva ani mai înainte, într-un alt caz analog, cînd a trebuit să picteze retabluri de dimensiuni asemănătoare pentru Colegiul doînei María de Aragón, din Madrid, am văzut că a așezat într-unul *Botezul* și, probabil, *Bunavestirea* în celălalt. Este verosimil să presupunem, dată fiind această coincidență, că în baza unei comenzi sau în chip deliberat a vrut să repete aceleași subiecte

la Tavera, dacă mai avem în vedere și pasiunea sa pentru replici.

Dintre cele două *Bunăvestiri*, de mari dimensiuni, care se păstrează, în afară de cea de la Villanueva y Geltrú, cea de la Banca Urquijo, din Madrid, nu concordă cu retablul din Tavera, nici ca stil, nici ca dimensiuni, și nici cea de la București, pentru cel de al doilea motiv.

Nu cred că El Greco a apucat să picteze pînza și că aceasta a fost ulterior înlocuită de cea actuală, deoarece, în acest caz, s-ar fi pus în locul ei, așa cum s-a procedat cu *Sfîntul Petru* și *Sfîntul Ildefonso* din retablul principal al bisericii San Vicente, Toledo, o copie a ei, mai mult sau mai puțin corectă, și în care s-ar fi văzut și trăsăturile celorlalte datînd din această ultimă perioadă, cum ar fi cea de la biserica San Nicolás, astăzi la Muzeul Santa Cruz din Toledo; și nu cred cîtuși de puțin, dat fiind caracterul lui Theotocópuli, ca simultan și în concurență cu el, să se fi comandat tabloul și unui alt pictor. Mi se pare mai logic, avînd în vedere toate antecedentele, să presupunem că El Greco n-a mai apucat să-l picteze și că, neexistînd în atelierul său o lucrare terminată de dimensiuni atît de mari cu care s-o înlocuiască, va fi fost comandată atunci oricărui alt artist. Lui Ponz i se pare a fi de Barroso, iar Ceán adaugă, inspirîndu-se desigur în acesta, că „a pictat-o cînd a fost la Toledo, în 1585, ca să evalueze, împreună cu Hernando de Ávila, unele pînze ale lui Luis de Velasco pentru mănăstirea catedralei”; lucru imposibil, pentru că realizarea retablurilor din Tavera nu începe, după cum am văzut, pînă în 1609, iar Barroso moare spre 1590. Dar puțin contează faptul că nu-l cunoaștem pe autorul picturii, din moment ce este lipsită de valoare. Din toate acestea rezultă că *Botezul* de la Hospital de Afuera constituie un criteriu real pentru a grupa tablourile aparținînd ultimului stil al lui El Greco.

Pînă aici am redat ce-am scris în prima ediție. Noile documente au venit s-o confirme. *Inventarul* menționează: „tablourile pentru spital începute”; „două pînze terminate pentru părțile de sus ale retablurilor laterale”: „Un *Botez* aproape terminat”. Acesta este, fără nici un fel de îndoială, cel care a fost folosit, și completat, pentru retablul lateral din dreapta. Din cele două exemplare ale *Sfîntului Petru plîngînd*, care figurează și ele acolo, este probabil că cel ce se află la Tavera nu este cel „mic”, ci cel de al doilea, care este menționat fără a i se specifică dimensiunile. Cel din cealaltă parte nu este prea ușor de identificat, pentru că nici una din lucrările păstrate nu concordă întru totul cu cel actual. În una dintre ele apare *Botezătorul*, care în acesta nu există; despre alta, al cărui subiect corespunde perfect, se spune că este „neterminată”, și așa pare să fie, și datînd dintr-o perioadă anterioară, cum s-a mai spus; iar în a treia, în care deasemeni figurează *Maica Domnului și Sfîntul Iosif și Sfînta Elisabeta*, nu numai că lipsește Pruncul, ci se spune că este doar „începută”. Mai rămîne *O imagine mică a alăptării*, și poate aș fi înclinat să o accept pentru că subiectul corespunde, în ciuda dimensiunilor, dar nu știm ce va vroi să spună Jorge Manuel prin „mic”, și în ciuda, de asemeni, a prezenței sfîntului Iosif și a sfintei Ana, deoarece tot așa apar și în tabloul de la Hispanic Society, și cred că acestei categorii de lucrări în care Fecioara își alăptează Pruncul se va fi aplicat denumirea de *Imaginea alăptării*.

Despre avatarurile retablului vom vorbi atunci cînd ne vom ocupa de arhitectură.

Ultimul stil. Ce este nou în acesta? O singură trăsătură păstrată nu întîmplător și sporadică ca pînă acum, ci persistent și continuu în compoziții, în spiritul și tehnica acestei perioade: *eracerbarea* tuturor calităților care, de demult, îi formează caracterul original. Resortul a

atins tensiunea extremă. Nu există tipuri noi, și nici subiecte noi, dar reprezentarea atît a unora cît și a altora este esențializată. Intensitatea nervoasă a expresiei ajunge acum la paroxism. Exagerările în desen par intenționate, ca și cum orice corectitudine ar constitui pentru artist un banal convenționalism, sau ca și cum ea ar face imposibilă dobîndirea accentului dorit. Poate că figurile nu sînt mai lungi decît cu treizeci de ani în urmă, dar sînt mai dezarticulate, ca și cum mîna ar ezita și tremura atunci cînd desenează nudul; afectarea gesturilor, chipurilor și atitudinilor nu mai este intensă, ci extatică și delicvescentă. Trupurile tind „să se spargă de subțiri ce sînt“, dacă nu cumva să devină spirite. Execuția nu este rapidă, ci febrilă, tușa nu este sprintenă, ci furioasă; petele, într-o rebelă independență, apar fără să se contopească pe pînză; întregul este doar schițat. Pe baza vechilor tonalități, fără asprimi și durități, se intensifică acum griurile argintii și suavele și temperatele armonii roze, și apare, ca o preocupare fundamentală, aproape unică, influxul culorii în cele învecinate, pătrunderea unora într-altele, și studierea importanței luminilor aruncate, în contrast violent cu zonele întunecate.

E ca și cum conținutul și forma ar vrea să-și piardă corporalitatea, transformîndu-se în ceva vaporos, fantastic sau simbolic, pictat nu „cu voința“, ca *Meninele*, ci numai cu rațiunea, și prin rațiune, mereu febrilă, alambicată și conceptuală. Este perioada artistului care ar putea foarte bine să se numească *impresionistă*. Ei îi corespund pînzele care scandalizează cel mai mult, pentru că El Greco nu lasă impresia, ci le-a pictat efectiv numai pentru sine, fără să-i pese de public și abandonîndu-se total, fără să-și facă nici un fel de griji, fie că opera o să placă sau nu, spre a da curs, în mod exclusiv, genialelor lui impulsuri.

Un excelent exemplu pentru a confirma cele spuse de noi îl oferă *Botezul lui Hristos* de la 306

Tavera, căci, deși este doar o replică, avînd modificări aproape imperceptibile față de cel pictat cu douăzeci de ani în urmă de către El Greco pentru doña Maria de Aragón, el produce un efect diferit, numai pentru că forma și conținutul, desenul și coloritul, au fost *exacerbate* vertiginos în ultimul. Nimic nu ne va ajuta mai bine să înțelegem această ultimă modalitate a artistului decît compararea celor două opere. Pînza de la Tavera, identică în ce are ea esențial cu cea de la Prado, a *excedat*, prin toate elementele ei, limita acelor convenții uzuale, pe care simplul privitor se resemnează să le admită cu plăcere, și nu există în ea o singură trăsătură care să nu scandalizeze. În schimb, cercetătorul care izbuteste să pătrundă spiritul pictorului, după ce-și va stăpîni prima reacție de surpriză, începe să se plîngă de acel nud neobișnuit, care îl tulbură și ofensează, și sfîrșește prin a-l uita, pentru a nu vedea decît finele elegante spirituale pline de viață și îndrăznețele încercări cromatice, care abundă în tablou. Acel trup torturat al lui Isus și, mai ales, acel chinuit picior ondulant îndepărtează publicul într-un mod atît de ofensator, încît acesta nici nu vrea și nici nu-i este dat să mai vadă acolo altceva. S-ar spune că El Greco și-a propus să producă acest efect, punînd astfel la încercare, cu oarecare umor, gradul de inițiere al privitorului în secretele artei.

Productia din această ultimă perioadă a fost foarte bogată. Ei îi aparțin, în general, numeroasele copii, făcute cu mare ușurință, după *Răstigniri, Apostoli, Sfinți Francisc* și alți sfinți, ca și cum pictorul, dispunînd de o autoritate și o faimă solid consolidate, ar fi impus stilul său pieții, și, stăpînind perfect materialul, ar vrea să accepte și să satisfacă orice fel de comandă, dornic să dobîndească, dacă nu acele bogății, cu ajutorul cărora ducea la Toledo, potrivit spuselor lui Jusepe Martínez, o viață fastuoasă, cel puțin strictul necesar, cum am văzut,

pentru a-și păstra locuința închiriată și a nu-și mai mări datoriile.

Pacheco și El Greco. Cam în acea vreme, cu trei ani înainte de a muri, a fost vizitat de Pacheco în acest oraș, și ceea ce acesta spune despre el explică foarte bine obsesia pe care trebuie s-o fi făcut pentru culoare, caracterul exaltat al părerilor sale, ciudata singularitate a omului și a artistului și efectul tulburător pe care l-a provocat în spiritul sănătos al omului cu precepte clasice, efect pe care avea să-l producă și asupra tuturor contemporanilor săi. Pacheco apără în cartea sa (vol. I, p. 318) superioritatea desenului și îl laudă pentru aceasta pe Pellegrino Tibaldi mai mult decât pe toți cei ce au lucrat la Escorial, „deoarece l-a învățat mai bine decât oricare altul de la divinul Michelangelo... Așa că faptul de a o fi luat-o înainte în privința desenului urmînd exemplul marelui său maestru face din el cel mai mare pictor, dar nu și în colorit“. Iar imediat adaugă: „Ceea ce mă uimește mult (să mi se ierte povestea asta pe care o aduc aici nu din pizmă) este că întrebîndu-l pe Dominico Greco în anul 1611, ce este mai greu, desenul sau coloritul?, el îmi răspunde: coloritul. Și nimic nu te miră mai mult decât să-l auzi vorbind cu atît de puțină prețuire pentru Michelangelo (care este părintele picturii) spunînd că era un om bun, dar că nu știa să picteze. Deși celor ce au stat de vorbă cu acest om nu li se va fi părut ceva nou îndepărtarea de la opinia împărtășită de ceilalți artiști, pentru că era în toate ciudat, precum era și în pictură“.

Într-un alt pasaj (vol. I, p. 421) vorbește de cele „două maniere de a lucra în pictură, una prin artă și exercițiu care înseamnă a lucra științific, iar alta doar prin uz, dezbărat de precepte“ și, disprețuind-o pe aceasta din urmă, spunînd despre cei ce o adoptă că „nu lucrează cu adevărat ca artiști, și că la ei pictura nu este artă“, dezaprobă faptul că „se con-

stată la asemenea artiști părerea ciudată, împărtășită și de Dominico Greco, cum că ea nu contravine celei a lui Aristotel și a tuturor celor din antichitate..." După care, vorbind de schiță și retușuri (vol. II, p. 75), Pacheco nu putea da obsesiilor coloristice ale lui El Greco și tehnicii sale o altă interpretare decât aceasta: „Căci, cine o să creadă că Dominico Greco revenea adesea asupra picturilor și le retușa de mai multe ori pentru a lăsa culorile distincte și separate și a oferi acele crude schițe spre a simula îndrăzneala? Asta numesc eu să muncești fără folos!”.

Crude sînt pentru mulți, este adevărat, schițele lui El Greco, dar mai crude decât oricui trebuie să-i fi părut lui Pacheco, obișnuit cu propria sa pictură siropoasă și dulceagă². Totuși de multe ori ele nu sînt crude, ci benigne, și întotdeauna, fie că efectul este atins sau nu, cu succes sau eșuînd, ele conțin ceva mai mult decât puerila simulare a *îndrăzelii* pe care omul cu precepte clasice le-o atribuie cu candoare. Închid în ele, înainte de toate, un alt fel de îndrăzneală, nu simulată, ci reală și adevărată, cea care rezidă în încăpăținarea de a căuta și traduce efecte de lumină și culoare, văzute prin propria individualitate originală a artistului și fără să respecte canoanele; curajoase încercări tehnice, în acord cu temperamentul rebel al acelui singular artist care, în plin clasicism, se încumeta în mod onest să susțină că Michelangelo nu știa să picteze și să-l contrazică pe Aristotel. Cel ce demonstrase cu prisosință, și o dovedeau și portretele sale, că știa să se și *modereze*, și că nu avea nevoie pentru a manifesta curaj autentic să recurgă la *crude schițe*, putea foarte bine să se aventureze pe căi noi, întortocheate, pe care să se rătăcească și să greșască de mii de ori în schimbul găsirii uneia singure, spre binele

„Înălțarea Fecioarei“. Într-adevăr, ar fi suficientă faimoasa *Înălțare* de la biserica San Vicente, din Toledo, astăzi la Muzeul Santa Cruz, care este, probabil, opera sa cea mai desăvârșită din această perioadă, pentru a-i ierta lui El Greco, dacă ar mai avea nevoie de așa ceva, toate extravagantele și cruzimile din ultimul timp. Și dacă bunul Pacheco ar fi putut vedea mai mult decât un pseudoclasic unilateral și exclusivist, ar fi reușit să întrevadă cel puțin, în acele încântătoare disonanțe, ceea ce, ceva mai târziu, va descoperi faimosul său ginere în spatele lor și va prelua pe cât de ponderat, pe atât de discret, spre binele maestrului și al elevului și spre consacrarea puternicei influențe a amîndurora în istoria artei.

Îndrăzneală există, este adevărat, o îndrăzneală inegalabilă, în această pînză, ca în atîtea altele ale lui El Greco, dar nu una naivă, nu artificiosă și nici simulată, ci spontană, firească, legitimă, fruct al curajului nebunesc, al nemaicunoscutei temerități și al cutezătoarei violențe cu care este concepută și executată: fără vreo frînă, fără tipare și precepte și fără vreo altă lege decât exacerbată fantezie și inovatoarea tehnică a artistului. Îndrăzneală, ce izvorăște din singulara originalitate a acestei compoziții iconoclaste, care, ivindu-se ca o licărire unduitoare din buchetul de trandafiri și crini, răbufnește cu vigoare și iuțeală într-o rafală alungită, de la picioarele goale ale îngerului — creștina *Victorie* de la Samotrace — pînă la impetuosul porumbel; din fireasca nervozitate a tipurilor, din intensitatea cu care chipurile, trupurile și veșmintele exprimă cu o neobișnuită eleganță o intimă delectare contemplativă, un melancolic extaz, un indicibil amestec de voluptate și ascetism; din violentele explozii luminoase, din tumultuoasa revărsare a culorilor și ardenta lor întrepătrundere care „sălbatic, sensibil, elocvent par a vorbi o nouă limbă cu o vehementă imperfec-

țiune³, într-un cuvânt, din ambianța vitală ce acoperă totul și care, făcînd să uiți excese, aberații, cruzimi și extravagante, sfîrșește prin a exercita asupra privitorului o fascinație irezistibilă.

Consider această pînză drept prototipul pe care El Greco mereu și l-ar fi dorit să-l realizeze în ultima sa perioadă și drept lucrarea ce păstrează legătura cea mai strînsă cu tendințele și aspirațiile postimpresionismului în arta modernă. Forța, viața, originalitatea, realismul, fantezia, cumpătată sau excesivă, abundă și în alte tablouri ale lui El Greco, dar nici unul nu oferă atît de manifest ca această înflăcărată *Înălțare* neliniștile, poate temerile, pe care problema culorii trebuie să i le fi cauzat, și nu cunosc un alt tablou al său sau al altcuiva, realizat înaintea acestuia, în care într-un mod atît de hotărît și de conștient să se fi încercat să se arate influența unei culori asupra celor învecinate. Violența cu care rozul îngerului din stînga, peste care alunecă lumina, inundă alburile, albastrurile, galbenurile și griurile celorlalte figuri — exacerbare a ceea ce începuse, cu măsură, în *Batjocorirea* —, constituie, după opinia mea, o minunată pagină, „vehementă“, da, dar nu „imperfectă“, și de neuitat în istoria coloritului.

Calificasem *Înălțarea* de la San Vicente, judecînd numai după stilul și tehnica ei, drept cea mai importantă operă dintre toate cîte a creat artistul în ultimul timp; documentele pe care le-am descoperit după aceea au venit să confirme această apreciere. Tabloul, comandat în 1608, nu a fost terminat decît în 1613, cu cîteva luni înainte de moartea lui El Greco.

Este suficient să comparăm cele două mari *Înălțări* ale pictorului: cea de la Santo Domingo⁴ și cea de la San Vicente⁵, adică cea cu care începe și cea care încheie viața lui la Toledo, pentru a simți, mai degrabă decît pentru a înțelege, cît de adîncă și substanțială a fost evoluția artei sale. Nimic mai instructiv pen-

tru un cercetător decît să-și propună să facă această analiză cu un judicios spirit critic.

Nu cunosc vreo replică după prima. Cea de a doua are una foarte frumoasă ce se afla în posesia lui don F. Selgas, iar după aceea a moștenitorilor săi, în palatul lor de la Pito, din Asturias, și care trebuie să fi fost realizată în același timp cu cea de la San Vicente⁶. Cînd El Greco va mai trata acest subiect, și nu am cunoștință decît de două asemenea prilejuri, o va face inspirîndu-se dintr-un tip de compoziție apropiat de cel din ultimul timp, iar atare variante, probabil *Concepțiuni* și nu *Înălțări*, pot fi la fel de bine ulterioare celei de la San Vicente, dar și trepte apropiate pentru a ajunge la ea. Eu înclin spre această a doua posibilitate, judecînd după lipsa extazului, după moderația care o caracterizează, de exemplu, pe cea atît de valoroasă ce aparținuse marchizului De Vega Inclán, iar în prezent se află în colecția Thyssen, din Lugano, vădind din plin, în ciuda tonalității sale cam sumbre, finețea și rafinamentul tehnic ce corespund acestei ultime perioade.

— Cel de al doilea exemplar, de mari dimensiuni, a fost găsit într-o stare cît se poate de deplorabilă, într-o încăpere întunecoasă și umedă a bisericii San Román, din Toledo, în care, probabil timp de secole, s-a deteriorat. Trebuie să fi fost realizat pentru unul din retablurile bisericii, și puținul care a mai rămas din el, de mare finețe, face și mai regretabilă această pierdere. Se distinge Fecioara împreună cu îngerii în partea superioară, iar jos, în genunchi, o figură de bărbat, probabil un apostol, ceea ce introduce o noutate în compoziție, în afară de semnele litaniei. Astăzi se află la Muzeul Santa Cruz.

„Adorația păstorilor“. Nu în toate tablourile din această perioadă pot să ne delecteze purele și luminoasele tonalități în măsura în care ne captivează în *Înălțarea*. Cu aceleași calități ex- 312

presive și tehnice și cu identice încercări cromatiche, întâlnim acum mai frecvent compoziții cu o atmosferă întunecată și cu joc de lumini și umbre. Acestui gen îi aparțin fantastica *Adorație a păstorilor*, de la Muzeul Metropolitan din New York, precum și cea ce se afla pe aticul retablului bisericii Santo Domingo el Antiguo din Toledo⁷, pictată în 1612 pentru mormântul lui din aceeași biserică, ambele adânc impregnate de o atmosferă impresionistă. Totul degajă aici aer local și naturalism, dar, în același timp, irumpe exacerbarea în toate, de la figuri pînă la ultima tușă. Personajele sînt spectre ofensatoare. Note suave vibrează în radiantul Prunc, ca și în admirabilul tînăr îmbrăcat în alb; și exacerbate totodată, dar aerul lor melodic este cel care îi atrage și farmecă pe acei pe care tocmai neobișnuitul din scenă îi îndepărtează. Cel care caută în aceste compoziții adevăr, forță, expresie, soliditate, reușește să le găsească, succedînd imediat primului efect de extravaganță pe care ele îl produc. În mîinile Fecioarei, în nuditatea Pruncului, în capul boului, de exemplu, modele de o factură sobră, se poate foarte bine sesiza cum conturul — în concordanță cu impresia pe care realitatea ne-o oferă — se pierde în tentele culorilor adiacente, trăsătură pe care, simultan cu celelalte, o accentuează El Greco în această ultimă perioadă.

„*Rusaliile*“. Tabloul *Rusaliile* de la Muzeul Prado, restaurat în mare parte, care datează și el din această perioadă, păstrează o strînsă analogie, ca spirit, dispunere și modele, cu *Ospățul din casa lui Simon*, și este foarte caracteristic pentru calitatea medie a creației lui El Greco din ultimul timp. Nu surprinde nici prin perfecțiune și nici prin neglijență, și deși este plin de acea tipică exacerbare a tuturor elementelor, el nu atinge, totuși, delirul

313 din alte tablouri.

„Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor. Delirantă este însă *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor* în toate replicile acestei lucrări pe care le-a realizat El Greco, și o ambianță frenetică îl învăluie pe întristatul Hristos, stînd în genunchi pe o stîncă sălbatică, pe îngerul umil, în genunchi și el pe niște nori mai abrupti decît stîncile, pe apostolii care dorm, contorsionați, pe bufnițele slabe cu cioc ascuțit, florile amărîte, semiluna mohorîtă, care, ivindu-se printr-o crăpătură a cerului, luminează pămîntul. Dar este o frenezie salutară, deoarece aduce cu sine abundența vieții și fecunditatea coloristică, pe care a insuflat-o în această tulburătoare compoziție, mai degrabă turbulentă decît neobișnuită.

Toate exemplarele pe care le cunosc cu acest subiect urmează același drum. Așa, de exemplu, cel de la Muzeul din Lille, cel azi dispărut, din capela ducilor de Medinaceli, din orașelul cu același nume, cele ce aparțineau, la Madrid, domnilor Salamanca și Borondo (nu știm unde se află în prezent), cel care, provenind de la poetul portughez Guerra Junqueiro, este adăpostit de muzeul din Budapesta și care este, fără îndoială, superior tuturor celorlalte, și cel excelent din biserica parohială din Pedroñeras, descoperit de prietenul meu don Elías Tormo, în 1928. Cel de la mănăstirea Salesas Nuevas din Madrid, astăzi la National Gallery din Londra, este mai moderat ca expresie, dar și mai insignifiant. Această compoziție a lui El Greco, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, continuă să păstreze analogie cu cea din ultimul timp a lui Tițian, aflată în sacristia Escorialului⁸.

„Apocalipsa“. Pe această linie ascendentă, punctul cel mai de sus îl reprezintă, probabil, mai bine decît oricare altă pînză, cea care, și ea restaurată, îi aparține lui don Ignacio Zuloaga și era cunoscută cu inexplicabilul și arbitrarul titlu de *Amorul profan* (astăzi la Muzeul Me-

tropolitan din New York). După opinia mea ar putea fi vorba mai degrabă de unul din pasajele Apocalipsei referitoare la Înviere; cu oarecare aproximație, cel din capitolul VI, versetul 9. Uriașa figură în genunchi s-ar explica prin Evanghelistul, prin analogie cu modul în care apare în unele lucrări de tapiserie de la Palatul Regal din Madrid, sau chiar în gravurile lui Dürer. Figurile nude, sub pînza imensă și grea, par mai reînviolate decît orice altceva, iar cele în genunchi au o atitudine de clamare. Dacă, așa cum susține restauratorul de la Muzeul Prado, don Julian Jiménez, care a participat la rantoalarea și curățarea lui către anul 1880, tabloul actual nu este decît jumătatea de jos a celui original, iar caracterul religios a ceea ce a reprezentat în partea superioară a dus la botezarea lui cu numele de *Amorul sacru*, în opoziție cu partea de jos, nu ar fi de mirare ca ceea ce a fost reprezentat într-adevăr în ea să fie mielul și celelalte simboluri apocaliptice.

Inventarul lui El Greco în care se menționează „Un Sfînt Ioan Evanghelistul care vede misterele Apocalipsei” a confirmat aceste deducții, coroborate și de apariția în casa marchizului de Castro Serna, unde trebuie să fi fost adăpostită, a părții superioare a tabloului care era considerată pierdută, și care, cu mult superioară părții inferioare, nu conține simboluri, dar există în ea opt îngeri cu înfățișare de marchize din vremea lui Ludovic al XV-lea sau din timpul Regenței, cîntînd la instrumente și din gură, și de o frumusețe atît de strălucitoare, în expresie ca și în factură, frumusețe specifică unei faze foarte tîrzii, încît nu poate fi comparată decît cu *Înălțarea Fecioarei* de la San Vicente. Este probabil că din această parte mai lipsește ceva?

Ambele părți ale tabloului evidențiază în toate privințele limita extremă a manierei exacerbate a lui El Greco, și la aceasta concură deopotrivă precipitarea febrilă și un anume

tip de neglijență cu care este executată, ca și
abundența nudurilor și a caracterului straniu
și misterios al subiectului, atât de propice pen-
tru ca pictorul să se abandoneze, fără nici o
reținere, modului său extravagant de a com-
pune și sistemului său dezarticulat de a se ex-
prima: veșnicile motive de scandal pentru orice
privitor echilibrat. Dintr-un asemenea punct
de vedere, această pânză încununează în mod
demn și tipic viața laborioasă a unui creator
stăpinit mereu, cu o intensitate mai mare sau
mai mică, dar constant și fără întrerupere, de
dorința de a încălca legea.

„Laocoon“. Această viață ar fi incompletă dacă,
înainte de a o încheia, nu am menționa în mod
cu totul special o operă de același gen ca și
cea precedentă, datind din aceeași perioadă și
avînd același stil, dar superioară ei în privința
virtuților tehnice și, mai ales, a interesului is-
toric. Mă refer la *Moartea lui Laocoon și a*
fiilor săi, care mulți ani a fost adăpostită în
palatul San Telmo, din Sevilla, iar astăzi la
National Gallery din Washington¹⁰. Este sin-
gura lucrare cunoscută pînă acum, din activi-
tatea îndelungată a lui El Greco, inspirată din
poezia clasică, și care sună, între atîtea motive
biblice și sfinte, ca un cîntec de lebadă la în-
cheierea vieții artistului, un ecou al sentimen-
tului nostalgic al patriei îndepărtate și al pri-
mei învățături grecești. Trebuie s-o fi execu-
tat pentru sine și pentru propria încîntare,
căci trei exemplare ale ei, două mici și unul
de mari dimensiuni, figurează în *Inventar*.
Fidel întotdeauna realismului său, Troia este
Toledo, iar teribila scenă nu se petrece pe
plajă, ci în mahalaua de dincolo de Puerta Nue-
va de Bisagra, ce se vede în fundal, și spre
care merge „monstruosul căl, darul funest fă-
cut castei Minerva“. Pentru capul lui Laocoon,
folosește același model de bătrîn slab, pe care
l-a repetat mereu în ai săi îndurerăți *Sfinți*
Petru, însă caută să-l adapteze la tipul și ex- 31

presia celebrului grup; dar în ceea ce privește compoziția generală, tabloul diferă fundamental de sculptura de la Vatican. El Greco nu era omul care, într-o lucrare cu un subiect clasic și livresc ca aceasta, să se lanseze în capricioase inovații, fără să se sprijine pe o bază artistică sau documentară. Desigur, trebuie să le fi avut pe ambele, deoarece, compunând tabloul, îl vedem urmînd îndeaproape reliefurile de la Lucerna și Madrid, mai adecvate, prin natura lor, să fie convertite în pictură decît excelentul grup de la Belvedere.

Laocoon-ul lui El Greco, a cărui poziție o reproduce, după atîția ani, pe cea a unui din soldații din *Învierea* de la Santo Domingo el Antiguo din Toledo, zace la pămînt, pe diagonală, deși în sens invers în tablou față de poziția din relief de la Madrid. Fiul mai mare, care și el repetă una din figurile din *Apocalipsa*, este situat în tablou în partea stîngă, pe cînd în reliefuri, în dreapta, dar în toate, într-o atitudine asemănătoare: în picioare și total desprins de tată. Cît privește fiul mai mic, care este deja mort, în partea opusă, strania lui redare în recursiu, cu mîna dreaptă dusă după capul lipit de pămînt, constituie amănunte de o analogie atît de strînsă între relief de la Lucerna și pînză, încît ele exclud orice coincidență întîmplătoare, și ne fac să presupunem că El Greco trebuie să fi cunoscut, dacă nu chiar aceste lucrări, cel puțin altele asemănătoare și care au avut probabil același model.

Vrednic de observat este faptul că șarpele, în tablou, atacă chipul tatălui și nu o altă parte a corpului, ca în grup, modificare ce apare și în caricatura lui *Laocoon* pe care a realizat-o Tițian și după care a realizat o gravură în lemn, tot în secolul al XVI-lea, Niccolò Boldrini¹¹. A cunoscut El Greco gravura? Totală asemănare, sub acest raport, cu tabloul este foarte izbitoare. Hirth și Muther¹², care o reproduc, cred că Tițian ar fi putut realiza lu-

crarea în timpul șederii sale la Roma, anii 1545 și 1546, și în acest caz ar fi cea de a doua reprezentare, de care dispunem, a grupului, după cea a lui Marco Dente¹³, care ni-l prezintă așa cum a fost descoperit și înainte de restaurări. Ei mai afirmă că schimbarea s-ar putea să se datoreze faptului că așa arăta atunci sculptura restaurată. Oricum, se cuvine să adăugăm că în unul din basoreliefurile rotunde, din câte se cunosc cu reprezentarea lui Laocoon, șarpele atacă în același fel capul tatălui și nu o altă parte a corpului. Și dacă autenticitatea basoreliefului rotund este discutabilă, nu același lucru se poate spune despre faimoasa pictură de la Pompei, descoperită în 1875, în care lucrurile se petrec la fel¹⁴.

Într-o veche replică executată după acest grup, și descoperită la Roma în anul 1906 de dr. Pollak, șarpele, din mîna dreaptă a lui Laocoon, atacă tot capul tatălui, întocmai ca în basorelieful rotund, ca în pictura de la Pompei și ca în tabloul lui El Greco.

Și tot mai lipsește ceva. El Greco adaugă în dreapta pînzei¹⁵ două figuri tot nude și în picioare: o femeie și un bărbat. Ea, într-o poziție calmă, pare să-și întoarcă privirea în partea opusă, ca să nu vadă scena; el, dimpotrivă, face cu mîna stîngă un semn de admonestare, pentru temerara sa impietate, nefericitului sacerdot al lui Neptun. Amîndoi sînt tineri și, după opinia mea, trebuie considerați Apolo și Artemis, ceea ce ar confirma părerea noastră că artistul, versat în cultura grecească, s-a inspirat, atunci cînd și-a schițat compoziția, nu atît din Virgiliu cît din vechea legendă grecească, desprinsă din opera autorilor ciclurilor epice de după Homer, în principal din cea a lui Arctinos din Milet¹⁶, conform căreia trebuie să fim atenți la două momente: primul, că șerpii îi omoară pe Laocoon și numai pe unul din fii, fapt care reiese mai clar în relieful și în tablou decît în grup, chiar dacă în acesta din urmă, încă Goethe, cu admirabila sa 31

pătrundere, a observat că fiul mai mare pare a fi pe punctul de a se elibera; și al doilea, că pedeapsa i-a fost impusă lui Laocoon mai mult pentru faptul de a se fi căsătorit împotriva voinței lui Apolo, al cărui sacerdot era, decât pentru a se fi încumetat să-și agite lancea împotriva calului lui Ulise și a lui Epeu.

În inventarul palatului San Lorenzo, făcut în 1791, la moartea lui Carlos al III-lea, am văzut că este menționat un tablou „cu legenda lui Laocoon înlănțuit de șerpi, copie după Tițian, evaluată la treizeci dubloni”¹⁷. Și cum o astfel de copie nu există astăzi în palatele regale și nici la Prado și nici nu am cunoștință ca Tițian, deși a cunoscut influența faimosului grup¹⁸, să fi pictat vreodată acest subiect, iar pe de altă parte, dimensiunile ei, „un pătrat cu latura de 167 cm”, potrivit inventarului, se apropie mult de cele ale pânzei în discuție, care, cum am spus, provine de la San Telmo, nu ar fi riscant să presupunem că *Laocoon*-ul inventariat ca o copie după Tițian să fie chiar cel al lui El Greco. Este dealtfel un Laocoon romantic și spaniol, între mistic și tragic, osos, resemnat, spiritual, nervos. De nimic nu amintește mai mult ca de zeul Pan al lui Signorelli, de la Muzeul din Berlin¹⁹, sau de reînviații din capela San Brizio.

„**Sfântul Petru**”. De Laocoon se leagă, datorită modelului de care s-a servit, cum am mai spus, una din lucrările pe care artistul a reluat-o cel mai des la sfârșitul vieții: *Sfântul Petru în închisoare* sau *Lacrimile sfântului Petru*; un nou Laocoon chinuit de șerpii durerii și ai re-mușcării. Un bătrîn cu barba albă, o semifi-gură melancolică, înfășurat într-o mantie gal-benă, cu chipul îndurerat privind spre cer, cu mîinile încrucișate, din care atîrnă cheile, și căindu-se amarnic în fundul unei peșteri întu-necoase acoperită de iederă. În partea stîngă, în depărtare și stînd în picioare, un înger îm-brăcat în alb, cu aripile întinse, într-o explo-

zie de lumină pură, ce inundă drumul, pe care vine o tânără grațioasă, o vie amintire a celeilalte, acum foarte depărtată, din tabloul *Izgonirea neguțătorilor din templu*.

Bătrînul este spectral, ca și majoritatea tipurilor create de artist în această ultimă perioadă, iar compoziția foarte interesantă prin caracterul personajului și prin efectele de lumină care sînt evidente mai ales în exemplarele realizate cu mai multă grijă, cum ar fi cel din sacristia capelei San Pedro, azi în catedrala din Toledo, cel aflat în posesia lui don José María de Zavala, din Vitoria (astăzi la Fine Arts Gallery, San Diego, California) și cel al marchizului de Vega-Inclán, din Casa lui El Greco.

„*Magdalena*“, „*Sfîntul Ieronim*“. Încă două teme au fost tratate de El Greco în mod analog celui anterior, atît în spirit cît și în formă: *Magdalena* și *Sfîntul Ieronim*; dar în acestea, repetîndu-le, operează modificări care, în ambele, se reduc în esență la două tipuri, în consonanță cu etapele și exacerbarea crescîndă a artistului. Aceasta se poate vedea în felul cum procedează cu *Magdalena*, care apare des în exemplare mai mult sau mai puțin autentice, comparîndu-l pe cel italianizat de la Colegio de Ingleses din Valladolid (astăzi la Muzeul din Worcester, S.U.A.), în care calmul arogant al figurii, seninul extaz mistic, plenitudinea formelor renascentiste și pînă și cerul și cîmpul în care ea apare, accentuează nu o factură din prima sa perioadă, ci o concepție rezultată din reminiscențe atît de tițianești, încît descinde parcă direct din *Magdalenele* de la Ermitaj și de la Palatul Pitti, raportînd toate acestea, firește, la tipul net spaniol²⁰, mult mai frecvent: o *Magdalena* chinuită, despletită, cufundată într-o misterioasă tristețe, în fața lui Hristos și a unei hîrci. Contrast care se repetă, chiar dacă nu într-o formă atît de violentă, și între *Sfîntul Ieronim*, în posesia doînei María Mon- 320

tejo din Madrid (astăzi donație a d-lui Chester Dale, la National Gallery din Washington), și cel ce a aparținut d-lui Paul Mersch, din Paris, apoi d-lui Ehrich, din New York, iar astăzi se află la Hispanic Society of America, din New York. Nu cunosc vreo altă replică după primul tablou. După al doilea, cel mai bun exemplar este probabil cel care, destul de deteriorat, se afla în biserica parohială din Burguillos, iar astăzi în posesia marchizului de Santa María de Silvela.

Grupul de apostoli. O temă tratată și în figuri independente este cea a *Apostolilor*. Dintre cele trei, integrale, pe care le cunosc, și încă unul sau câteva, care circulă descompletate, nici unul nu are importanța celui ce împodobește sacristia catedralei din Toledo, unde se află *Batjocorirea*. Conține douăsprezece figuri, plus Mîntuitorul — căci Maica Domnului, care face pandant cu el, nu este autentică —, care se caracterizează prin cea mai pregnantă individualitate și exactitate realistă. Modele concepute odată și pe care pictorul se complăce în a le relua oricînd este vorba de a reprezenta același personaj. Stilul general, simplitatea și amplexarea facturii sale, fără elaborare venețiană, trădează în mod clar faptul că aparțin celei de-a doua perioade. Și așa se explică de ce ele nu figurau încă în Sacristie în inventarul întocmit de Cardinalul Sandoval y Rojas, în anul 1601. Nu cred, totuși, să fie cu mult ulterioare acestei date, dacă se are în vedere exacerbară moderată și echilibrul realist, probate pe deplin, de exemplu, de figura *Sfîntului Iacob cel Mare*, pe care o socotesc a fi cea mai perfectă din toată seria și una din cele mai

interesante și mai izbutite din câte a pictat El Greco de-a lungul întregii sale vieți.

Grupul de apostoli care s-a păstrat în mănăstirea de călugărițe San Pelayo, din Oviedo, și care se află astăzi în posesia marchizului de San Feliz din același oraș, este ulterior celui de la catedrală; nu este realizat cu aceeași grijă ca și acesta, ale cărui personaje le re-produce, în linii mari, cu oarecare modificări, iar unele dintre figurile sale, cum este cea a *Sfântului Pavel*, de exemplu, sînt foarte frumoase.

Limita maximă de surescitare, dezechilibru și anormalitate, în ceea ce privește figurile independente, trebuie căutată în *Grupul de apostoli* de la San Pedro Mártir, astăzi la Muzeul El Greco din Toledo. Despre obsedantul și înspăimîntătorul *Sfînt Bartolomeu*, pe cît de straniu pe atît de poetic îmbrăcat în alb, este de ajuns să spunem că este un nebun furios scăpat din vechiul și cunoscutul Hospital del Nuncio, aflat în vecinătate, pentru că este imposibil să redai cu mai multă veridicitate decît o face acest halucinant apostol pierderea totală a facultăților mentale.

În jurul *Sfântului Iacob* și a *Sfântului Bartolomeu* trebuie plasate, după câte se pare, din pricina moderației și, respectiv, a dezechilibrului lor, figurile independente de apostoli se pare, care se cunosc. Cele de bună calitate sînt foarte puține, și dintre ele merită o mențiune specială cea aparținînd d-lui Rouart, din Paris, intrată apoi în colecția Del Monte, din Bruxelles, iar astăzi la New College, Oxford, și cea aflată în posesia conteselor de Añover și Castaneda, din Madrid, iar astăzi la Hispanic Society, din New 322

York. Nu cunosc vreo modificare²¹ a *Sfântului Pavel* pe care pictorul îl introduce în toate grupurile de apostoli. Într-o formă identică se repetă în cele două exemplare independente și care au fost deja menționate. Și numai când îl prezintă împreună cu *Sfântul Petru*, ca în pinza marchizei de Perinat, astăzi la Muzeul din Stockholm, dacă nu schimbă în întregime figurile, modifică cel puțin dispunerea obișnuită a ambilor apostoli. Mai târziu am aflat de existența tabloului *Sfântul Petru și Sfântul Pavel*, tablou pe care nu l-am văzut, ce a aparținut lui don Juan Antiga, din Barcelona, iar acum se află la muzeul din acest oraș.

„*Mîntuitorul*”. Și *Mîntuitorul* este mereu identic în grupurile de apostoli, dar există o variantă unde, în afară de faptul că binecuvîntează cu mîna dreaptă, își sprijină mîna stîngă pe oameni și care, cu excepția poziției, care aici este în întregime frontală, repetă, pînă și în nimbul vag de lumină, pe *Hristos binecuvîntînd* al lui Tițian, de la Ermitaj. Acest exemplar, astăzi la Galeria din Edimburg, semnat numai cu cele două inițiale, este una din lucrările de cea mai mare puritate, încîntare și soliditate din întreaga operă a lui El Greco.

Contrastul instructiv, de care am vorbit, între prima și ultima *Înălțare*, ne întîmpină iarăși, în același fel, între *Sfântul Sebastian* din Palencia și cel aparținînd marchizului de Casa Torres, astăzi la Prado, amîndoi fiind, probabil, pictați de El Greco. Vorbind de primul, a trebuit să arătăm cît de substanțială a fost această profundă schimbare. În acesta apare nudul viguros al unui om sănătos, robust, care,

323

în mijlocul unei naturi bogate și sub un cer cu tonalități clare, suferă martiriul cu seninătatea indiferentă a unui zeu grec. În al doilea, trupul slab, tremurînd, ca al unei plăpînde fete languroase, nervoase, care, legată de un trunchi uscat și deasupra unei adunături pestrițe de nori pe un fundal pierdut, moare cutremurată de spasme și delir, străbătută de săgețile aducătoare de extaz ale unui amor divin. Și toate acestea prezentate cu delectarea intimă a unei tehnici bîntuită de o subtilă senzualitate cromatică. Acestui gen îi aparține și *Sfîntul Sebastian* din România.

Să încheiem seria motivelor din această perioadă, menționînd, cel puțin, sfinții perechi; modalitate veche, pe care au folosit-o și alți pictori ai vremii: El Mudo și Sánchez Coello, de exemplu, în retablurile de la Escorial, dar fără pronunțatul iz arhaic pe care îl dobîndește la El Greco. Persistența modalității, la acesta din urmă, pînă în ultimii ani ai vieții, în timpul primilor trei lustri ai secolului al XVII-lea, constituie încă o trăsătură pentru explicarea caracterului său. În general, într-un peisaj, așa cum au făcut cei din Quattrocento, ne sînt prezentați uneori cei doi *Sfinți Ioani*, după cum se vede în pînza de la biserica iezuiților din Toledo, iar alteori, numai unul dintre ei, alături de *Sfîntul Francisc*, cu a cărui figură se inaugurează ultimul ciclu de lucrări religioase, ce ne rămîne de tratat, din opera lui El Greco²².

Ceea ce este de El Greco în retablul de la Titulcia. Ultimei perioade a lui El Greco îi aparține și *Retablul principal* al bisericii din Titulcia sau Bayona, din provincia Madrid; și cred ³²⁴

că este lucrarea cea mai importantă, ca dimensiuni și ansamblu, pe care a realizat-o în acea vreme artistul nostru. Era format din cinci pânze, cu scene din viața Mariei Magdalena. Astăzi se păstrează numai una. În retablul Evangheliei se aflau: *Hristos vorbind cu Magdalena în casa acesteia*²³ și *Îngerul înfățișându-se Sfintei*²⁴. În retablul Epistolei: *Isus înfățișându-se Magdalenei*²⁵, după ce a înviat, și *Cina din casa lui Simon*, în care Magdalena împrășteie mirsme deasupra capului lui Hristos. Cred că pânza aceasta trebuie să fie una din cele două ce se aflau la Paris, în posesia d-lui Ivan Stchoukine²⁶ și a principelui de Wagram²⁷, deoarece ca valoare, timpul în care au fost lucrate, și ca dimensiuni, ambele corespund întru totul pânzei dispărute de la Titulcia. Al cincilea tablou se află pe atic: *Înălțarea Magdalenei*, și în el pictorul ne-o arată, cu îndrăzneța franchețe naturalistă ce îl caracterizează, pe sfântă complet goală, în picioare, în poziție frontală și susținută în aer de doi îngeri, aici apărînd din nou o altă reminiscență de la Albrecht Dürer²⁸; un nud de femeie, ceva ciudat în opera lui El Greco, dar și mai ciudat, atît pentru el cît și pentru ceilalți pictori din acea vreme, să-l vezi expus, într-un mod atît de direct, într-un retablu, spre a fi venerat de credincioși.

Dacă pânzele ar fi fost vîndute cardinalului Portocarrero, care, conform lui Palomino, a oferit pentru ele „cinci mii pesos și să fie puse în locul lor altele făcute de Luca Giordano“, poate că ar fi scăpat de o repictare atît de grosolană, pe care o presupunem a fi din secolul 325 al XVIII-lea. O mîină pricepută și conștiincioasă

probabil că va reuși să redea picturii puritatea ei originară, căci repictarea mi se pare superficială; dar, deocamdată, această intervenție nefericită nu ne îngăduie să-i evaluăm în mod amănunțit calitățile. În afară de cea indicată mai sus, nu cunosc o altă replică după aceste lucrări.

Am ținut ca cele scrise despre retablul de la Titulcia în prima ediție să le reiau și aici pentru a se putea confrunța rezervele mele, exprimate acolo, cu noua examinare și cu datele care au venit să le confirme. Caracterul neîndoielnic al artistului, în ceea ce privește compozițiile, și completa originalitate, și mai neîndoielnică, nu numai în compoziție, ci și în factura celor două tablouri cu *Ospățul din casa lui Simon*, împreună cu condițiile vitrege în care a trebuit să examinez pânzele retablului, m-au determinat atunci să atribui unei totale repictări ceea ce găseam rău în ele. Cercetate, cu alt prilej, mai de aproape și după spălarea uneia din ele, mi-am dat seama că pictura era proastă, că nu suferise repictări, dar nici nu vădea vreun indiciu al mîinii lui El Greco. Noi documente au venit să clarifice acest aspect (San Román, 1910 și 1916). Grație lor se știe că la contractul încheiat pentru retablul de la Titulcia, din 1607, nu a participat El Greco, ci Jorge Manuel, care, ca pictor, „își asuma partea de pictură”, iar Giraldo de Merlo, cea de sculptură a retablului, și reclamau, în 1609 și 1612, plata anumitor sume. Este deci sigur că El Greco nu a așternut nici o tușă pe tablourile din retablu; dar sînt tot atît de sigur că schițele sînt în întregime ale sale și că cel de al cincilea tablou, despre care continuu să cred 326

că trebuie să fie unul din cele două menționate, l-a schițat și l-a pictat cu mîna lui. Aceasta ar putea explica de ce numai el lipsea atunci din rețabilu și nu și celelalte, la care nu putea rîvni nimeni, precum și faptul că El Greco, fiind vorba de o operă ce îi aparținea în totalitate, a făcut după ea o replică și nu și după celelalte. Pînă cînd n-o să apară și replicile celorlalte lucrări, care nu sînt menționate nici în *Inventar*, și de va fi așa, înseamnă că Jorge Manuel nu a făcut altceva decît să-l copieze, ca de obicei, pe tatăl său; voi crede, de asemenea, că acesta a executat schitele pentru toate tablourile, avînd în vedere, cîm am mai spus, unitatea lucrării și caracterul atît de specific și original al tuturor compozițiilor.

NOTE

1 Acest act de plată este menționat de Céan (vol. 5, p. 5), dar nu și contractul pe care l-am descoperit tot la arhiva de contracte din Toledo.

2 Însăși această apreciere a socrului lui Velázquez, de înțeles la Pacheco, „obișnuit cu propria sa pictură sirupoasă”, este reluată de Bernard Berenson, care în lucrarea sa *Aesthetics and History*, 1950, p. 78, spune: „n-aș include printre marii colorişti nici pe un artist ca El Greco — acest Greco admirat de acei *snobs* ai culturii — care foloseşte pigmenţi pentru a surprinde şi ului cu vulgare lovituri de teatru”. (N.C. de J.).

3 Symons.

4 Astăzi la Art Institute din Chicago.

5 Astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo.

6 Acest tablou, furat în 1936 din casa d-lui Selgas din Madrid, a fost dus la Mexico şi Los Angeles. În prezent se află la New York.

7 Astăzi la Muzeul Prado.

8 În catalogul din volumul *El Greco and his School* al profesorului Harold Wethey sînt menţionate treisprezece *Rugăciuni de pe Muntele Măslinilor*. Dintre cele treisprezece, cinci sînt menţionate de Cossío, între cele şapte amintite în această pagină. Printre colecţiile amintite de Wethey, în care s-au aflat aceste treisprezece tablouri, nu apar cele ale d-lor Salamanca şi Borondo. Se poate ca două replici, dintre cele opt pe care, după cîte se pare, nu le cunoştea Cossío, să fie cele ce aparţinuseră d-lor Salamanca şi Borondo, din Madrid.

9 Acest tablou a trecut apoi în posesia vicontelui de Roda, de la care a fost achiziţionat de Muzeul din Atena. (N.C. de J.).

10 *Laocoon* a aparţinut apoi infantului don Antonio de Orleans; mai tîrziu a intrat în depozitul

Pinacotecii din München, iar ulterior a trecut în posesia prințului Pavel al Iugoslaviei. (N.C. de J.).

11 În *Manuel de L'amateur d'Estampes...* de dl. Ch. le Blanch, Paris, 1854, vol. I, p. 428, în articolul: Boldrini (Niccolo) — pictor și gravor în lemn, care s-a născut la Vicenza, la începutul secolului al XVI-lea, și a lucrat la Veneția până în 1560 —, se menționează: „Nr. 22. Marea maimuță și puii ei, satiră la adresa lui Laocoon de B. Bandinelli; Tiz. Vecelli“.

12 *Quatre Siècles de Gravure sur bois...* München, Georges Hirth, Londra, H. Grevel et Co, 1893. „Pl. 150. Niccolo Boldrini, după *Tițian*. Trei maimuțe, imitând grupul lui Laocoon. Comp. Passavant, *Le Peintre Graveur*, vol. IV, p. 243, nr. 97, înălțime: 280 mm; lățime: 410 mm. Această stampă este de cea mai mare importanță din punct de vedere arheologic“.

13 „Marco di Ravenna. Statuia lui Laocoon, trei piese înalte, avînd la bază inscripția: MARCVS RAVENAS. Această stampă este foarte prețioasă pentru că ne reprezintă acest monument în starea în care a fost descoperit și pentru că ne face cunoscute părțile care au fost restaurate“. *Dictionaire de artistes dont nous avons des Estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*. Leipzig, editura Jean Gottlob. Immanuel Breitkopf, 1778, vol. I, p. 656.

14 *Lessings Laokoon*. Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner, Berlin, 1880. II. *Anhang*. *Über antike Repliken der Laokoon-Gruppe und anderer weitige Darstellungen der Laokoon-Sage*.

15 După curățarea tabloului a apărut alt personaj.

16 Fragmentul spune: ἐν αὐτῷ δὲ δύο δράκοντες ἐπιφάινετες τὸν Λαοχόωντα καὶ ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν. Dum haec fiunt, duo dracones apparent et Laocoonem cum altero filiorum enecant. A se vedea: *Cycliorum poetarum fragmenta. Excerpta e Procli Grammatica Chrestomathia*, în volumul: *Homeri Carmina et Cycli epici Reliquiae*, p. 584, de la Biblioteca Didot.

17 San Lorenzo. Dosar 30. 1971, 6 mai. *Inventario de Pinturas formado por fallecimiento de los Señores Reyes Don Felipe V y Don Carlos III. Cartas, órdenes, autos y diligencias sobre el apeo de las Pinturas de los Cuartos de S.M. en los años 1771 y 1773 y razón de los sitios en que se colocaron*. vol. V, Arhiva Palatului regal din Madrid.

329 18 Dr. Oscar Fischel semnalează acest lucru în retablul *Invierii* din Brescia; este împărțit în cinci

compartimente și conține tablourile realizate de artist în 1522. Tizian, *Des Meisterses Gemälde in 230 Abbildungen, mit einer biographischen Einleitung*. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlag-Anstalt, 1904, p. XVII și XVIII.

Nota următoare, referitoare la Tițian, este și ea interesantă în această privință:

„Sfântul Nicolae Episcopul îmbrăcat în veșmintele lui liturgice și ținând pastorală în care a redat frumos capul lui Laocoon“. *Le maraviglie dell'arte ouero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato...* descritte dal cavallier Carlo Ridolfi. Veneția, 1648, I-a parte, p. 155.

19 Dispărut.

20 *Magdalena* de la Hispanic Society, din New York, care a aparținut mai înainte d-lui E. Fisschoff, Paris.

21 Am văzut împreună cu tatăl meu o altă variantă, în casa contelui Del Real, când acesta a adus-o de la Azpeitia. În această variantă a *Sfântului Pavel* apare sfântul care ține mîna stîngă pe o carte, ca în tablourile în care este redat împreună cu sfântul Petru (Barcelona și Stockholm) și, în plus, mai are un mare fundal arhitectural pe care celelalte variante nu-l au. Din păcate nu am întîlnit nici o notă cu privire la acest tablu printre adăugirile lăsate de tatăl meu pentru cea de a doua ediție. Acest tablou este în posesia marchizei De Narros. (N.C. de J.).

22 A se vedea frumosul *Sfântul Francisc* și *Sfântul Andrei*, descoperit în 1936, în Real Monasterio de la Encarnación din Madrid. Muzeul Prado l-a achiziționat de la mănăstire în 1942.

23 Astăzi în posesia lui Alejandro Shaw, Buenos Aires (*Hristos vorbind cu Magdalena*).

24 Astăzi în colecția Francesco Pospisil, Veneția (*Ingerul înfățișîndu-se Magdalenei*).

25 Astăzi la Fundația Lázaro Galdeano, Madrid (*Isus înfățișîndu-se Magdalenei*).

26 În colecția Cintas, Havana (*Ospățul din casa lui Simon*).

27 Astăzi la Art Institute, Chicago (*Ospățul din casa lui Simon*).

28 A se vedea stampa nr. 121, aparținînd lui Bartsch, reprodusă de Scherer cu nr. 181.

CUPRINS

Prolog	5
------------------	---

Capitolul I

CEEĂ CE SE ȘTIE DESPRE VIAȚA LUI EL GRECO

Ultimele descoperiri. Nașterea. Moartea. Testamentul. Însmormintarea. Mormintul. Patria. Numele. Educația. Portretele. Familia, casa. Portretele familiei. Locuința, omul, caracterul, mobilierul, atelierul, bibliotecă	13
Note	57

Capitolul II

EL GRECO ÎN ITALIA

De la Venetia la Roma. Filiația artistică. Lucrări veneto-romane. Primii pași: „Vindecarea orbului“. „Izgonirea din templu“. Apariția personalității. „Izgonirea din templu“ de la San Ginés. „Sfintul Ieronim“. Lucrări de gen. Portrete. „Sfintul Francisc“. „Batjocorirea“. „Epifania“	67
Note	106

Capitolul III

EL GRECO LA TOLEDO

Sosirea. Arta spaniolă. Toledo. Arta toledană. Mediul. Literatura	112
Note	125

Capitolul IV

SANTO DOMINGO EL ANTIGUO

Legătura cu Italia. Mănăstirea. Retablul. „Înălțarea 331 Fecioarei“. „Sfinta Treime“. „Sfintul Ioan Evanghe-	
--	--

listul". „Sfintul Ioan Botezătorul". „Sfintul Benedict" și „Sfintul Bernard". „Sfinta Față". „Adorația păs- torilor". „Învierea". „Bunavestire". „Pietă". „Sfintul Sebastian"	127
Note	160

Capitolul V

BATJOCORIREA

Legătura. Procesul de concentrare. Compoziția. Pro- cesul realist. Procesul spaniol. Filiație și origine. Lumina și culoarea. Litigiul. Retablul. Replicile. „Hristos cu crucea". „Veronica"	162
Note	184

Capitolul VI

SFINTUL MAURICIU

Comanda. Noi caractere. Adaptarea la mediu. Cri- tica și publicul. Criza picturală. Compoziția. Inten- sitatea realistă. Intensificarea nervoasă. Replicile	187
Note	207

Capitolul VII

ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ

Semnificația. Subiectul. Valoarea istorică și poetică. „Înmormîntarea" și „Quijote". Rasa. Tristețea. Misti- cismul. Compoziția. Contrastele. Contrastul funda- mental. „Gloria": critica tradițională. Caracterul uni- tar al lucrării; influența subiectului. Reabilitarea „Gloriei". Unitate și sinteză. Data. Portrete. Re- plica	208
Note	251

Capitolul VIII

RETABLUL DE LA TALAVERA LA VIEJA. CO- LEGIUL DOŢEI MARIA DE ARAGÓN DIN MA- DRID. CAPELA SAN JOSÉ DIN TOLEDO. SPITA- LUL CARIDAD DIN ILLESCAS. ALTE OPERE CONGENERE

Retablul de la Talavera la Vieja. Colegiul doŢei María de Aragón. Capela San José. Spitalul Caridad din Illescas. „Visul lui Filip al II-lea". „Sfintul Pe- tru". „Sfintul Ildefonso". „Isus luîndu-și rămas bun de la Maria". „Răstignirea". „Sacra Familia". „Sfin- tul Ludovic". Replicile	255
Note	293 332

Capitolul IX

SPITALUL TAVERA. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI DE LA OBALLE. ADORAȚIA PĂSTORILOR. RUSALIILE. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR. APOCALIPSA. LAOCOON. GRUPUL DE APOSTOLI. SFINȚI. CEEA CE ESTE DE EL GRECO ÎN RETABLUL DE LA TITULCIA

Contractul și tablourile de la Tavera. Ultimul stil. Pacheco și El Greco. „Înălțarea Fecioarei“. „Adorația păstorilor“. „Rusaliile“. „Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor“. „Apocalipsa“. „Laocoon“. „Sfântul Petru“. „Magdalena“. „Sfântul Ieronim“. Grupul de apostoli. „Mîntuitorul“. Ceea ce este de El Greco în retablul de la Titulcia	301
Note	327

Redactor: MIRELA AXINTE
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 20.08. 1985
Apărut: 1985; coli de tipar: 14

Intreprinderea Poligrafică SIBIU
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România



Biografii. Memorii. Eseuri.

el greco

Creta și Veneția îl învață arta. Tițian îi arată tehnica; Tintoretto îl atrage prin dramatismul conținutului și al formei, prin tonalitățile carmine și argintii; Michelangelo îi dă tărie și amărăciune, îl incită și îl face să se concentreze, dar mai ales îl virilizează. Severa și aspra Castilie a fost pentru el benignă, pentru că l-a făcut liber. Solitar în ea, el uită de reguli și îi abandonează pe maeștri, se refugiază în el însuși, intră în relație strânsă cu spiritul și natura de aici, se revarsă în ele în voie, și se lasă, totodată, pătruns de ele, asimilează, până la urmă, geniul local și sufletul spaniol; traduce fidel din ele ceea ce vibrează la unison cu singularul său temperament — violența, gravitatea, exaltarea, tristețea, misticismul, intimitatea realistă, monocromia cenușie și stacojie — și după o rapidă și inevitabilă tatonare, izbutește să dea o operă originală și eternă, și găsește un drum pe care îl poate numi al său.

MANUEL B. COSSÍO